SCRIERI DESPRE ARTĂ

Editura Meridiane

Portret de C. Medrea

LA ŢĂRM STRĂIN

Azi a trecut prin zenit pasăre-naltă pasăre lină aripi întinse-n vântu-alizeu peste mări şi nisipuri în lume ducând.

În aşteptare la ţărmul străin umbra ei am văzut-o lunecând călătoare.

N-a rămas urmă pe cerul curat dar ţipăt de fier a sunat în văzduh şi săgeata lui crunt am simţit-o în inimă.

Pasăre, înger sau gând 1

Drumul ei între zări s-a pierdut.

Nimeni nu mai aşteaptă nimic.

Pasăre-a dorului, pasăre-a plângerii.

S *ingera inimă sângera.*

Fată-ţi îngroapă-n nisip.

(*Înfrângeri, 1947*)

CARTEA DESCHISĂ

În vremea aceea fructul de visare fără noapte dimineţi mi-aducea şi aripile lor, îmi ardea steaua-n cumpănă-mi sta soarta şi-n fiecare semn era în fiecare piatră un oracol.

De-atâtea zori în ochi deschişi se-ntunecase fruntea zilelor.

*Ascultam totul. Tot vorbea. Şi-n*tr-*o tăcere fiecare lucru în cuvântu-şi se năştea.*

Nu mai eram în nicio parte. Unii plecaseră. Umpleau alţii golul ce-l lăsăm în umbră, îmi bătea inima de miezul

nopţii.

Aveam s-ajung, ştiam, în ceasul de pe urmă.

Dar eu nu pentru voi vorbeam sau pentru alţii. Cât de *departe de auz cuvântul*!

Eu umblam singur drumu-mi singur.

Cu mine *şi cu voi de mina timpul*.

O! *unora le plac volutele înalte noru-n război cu trandafirul şi azurul vântului*.

A umbla îmi ajunge. *Cuvântul meu e viaţa-mi*.

Şi totul e exact aici. *Eu, Voi şi Cartea-mi*.

(*Timp înalt, 1948*)

Lei 45

Notă asupra ediţiei

Volumul de faţă cuprinde cea mai mare parte din opera de istoric şi critic de artă a lui Alexandru Busuioceanu, operă ce ilustrează în mod eminent, alături de cea de poet, critic literar şi eseist, prezenţa complexă a personalităţii sale în cultura românească dintre cele două războaie. Nu sunt cuprinse în acest volum contribuţiile lui Busuioceanu într-o ramură specială a istoriei artei, atribuţiile – *ramură căreia Busuioceanu i s-a consacrat sistematic de-a lungul a câţiva ani, ilustrând-o la o dimensiune mult superioară decât a făcut-o oricare alt istoric de artă român. Această operă de „*atribuţionist*”* a *fost în cea mai mare parte cuprinsă în cele două volume (*La Galerie de peintures…*) consacrate studiului analitic şi istoric al picturilor străine din secolele XIV – XVIII aflate în fosta colecţie regală (azi în Galeria de artă universală a Muzeului de artă al R.S. România)*

— Volume care, parţial tipărite, nu au fost difuzate (cel de-al doilea a rămas numai în paginile primei corecturi). Pentru a oferi şi în cuprinsul acestui volum: e prezintă în mod unitar personalitatea de istoric de artă a lui Busuioceanu, un exemplu edificator şi din această sferă de preocupări, am socotit potrivit să includem aici studiul

referitor la tablourile lui El Greco, studiu ce făcea parte din al doilea volum, cel rămas netipărit, din La Galerie de peintures. *Dintre scrierile le istoric de artă ale lui Busuioceanu n-au fost de asemeni incluse – dat fiind caracterul lor circumstanţial, de anexă – biografiile critice pe care le-a realizat pentru volumele lui Jacques Lassaigne,* La Peinture espagnole, *volume care (după cum ne-a comunicat personal criticul francez) trebuiau iniţial să fie scrise împreună cu Al. Busuioceanu, acesta reducându-şi ulterior contribuţia numai la întocmirea fişelor biografice.*

Cu aceste două excepţii, se poate afirma că volumul de faţă cuprinde aproape întreaga operă de istoric şi critic de artă a lui Busuioceanu (alte două sau trei mici articole omise sunt fără importanţă, ca şi succinta monografie Preziosi *– de ordin documentar, nemaiprezentând un deosebit interes după contribuţiile recente).*

Materia acestui volum a fost divizată în două mari părţi: cea dintâi cuprinde scrieri despre arta românească, iar cea de a doua *scrieri despre arta universală.*

Cuprinsul primei părţi este sistematizat în trei mari secţiuni: Artă românească veche şi modernă, *în care sunt situate – cum este uzanţa – întâi volumele, apoi eseurile şi articolele apărute în periodice, Scrierile din această secţiune „ivind un caracter preponderent de consideraţii critic-istorice, au fost aranjate în ordinea cronologică a materiei tratate; i-micâl Tsi articolele ce* războaie, *cuprivnd. În ord «ea crc»* g *«(Xântre)* 92 Sfi «47 Figuri *„Ură o privire critica asupra mein *" „primind reflectiun, asupra* româneşti din istoria *– J. Sf. Sln. dnest, de arta* şi *câteva unor contribuţii eminente la* est *– atimătoare artelor plastice...*

Incursiuni în gândirea estehe (f rotudiilor *de artă străină, e împărţită în două mari A doua parte, consacrata studtiln se* în care Al *Busuioceanu s-a capitole: primul*

înglobează studii p artei italiene dinainte de Renaştere

Ui rat danul dintre X *d PnP. Etro Cavallim şi pictina în primai rând, marele stuchu «(seSune cuprind, eseuri st artuole Vomană din secolul X»* ><. *e „îi «JZlmaniş, i) şi la estetica artelor referitoare la arta străină (mai a t* ţ*) amslă (*J *Joua p, „te-a volumului plastice.* O bună *parte texte p traduse din franceza spaniola şi, hX. ÎJSJă-ZtlZleanu. La fetele respecte „*«fi*.*

CUV – enfn%poZcerea textelor româneşti Ţ*ltoruofu'pere pentru o*

Notele ce însoţesc volumul Intemp Oran al textelor respective, ca şi *lectură avizată, în lumina* c0*", probleme, situate în progresul pe care disân cea a stadiului actual al diver p prima parte* în *fost ci plina istoriei artelor I-a relua t A lui Radu Bogdan în ceea ce mântocmite de Theodor Enescu – cu fjrÎ™ reesca, tar pentru partea a II-a veste studiul monografic consacrat Im [a sfârşitul fiecăreia din cele două de către Victor Ieronimătoichiţa. S Pentru* secţiunea *de arta rowiabărti ale volumului, fiind numerotit ş, prea se deosebi de acestea, nească, şi de la 1 la 61 pentru cea de artaumv niterotale cu caractere drepte notele aparţinând lui Al. husmoce J începutul fiecărui material s-a şi* S*-au cules în sff-Jf-nizâmerotată, culeasă eu caractere cursive, loca* jră Xlnă Î *itsan sursa de JZui, acolo unde*

Secţiunea de artă universala respec Hve, fiind vorba totodată de lor era indispensabilă pentru de specialitate. Deoarece în studiul despre opere foarte rar reproduse în *u Lografiile frescelor erau prea neclare picturile de la San Urbano f pălat redarea lor prin desene lucrate*

*Centru a putea fi reproduse în mod ut, P J fOi0 Site, şi de autor din acem stilul copiilor din Colicele Barba „*Lu*t* ex*ecutate d*e *A*i*nana m*o*tive paralel c*u *îlustraţiile fo*to*g j, „%*ac*te)* ci *fotografiile fr*escelor*.*

Mil.ai, nu reproduc copiile fbpe Lan prin Unu

punctate în măsura în care au putut f – J copiile amintite.

unele forme esenţiale, păstrate asta-., tocmit de Oana Busuioceanu, cuprinde

Indicele de la sfârşitul voumica tttlun de picturi sau scuiptoate numele proprii, cu excepţia cehi cel b complet, indicele cuprinde

Să în î *4** e ** **”.

numele colecţionarilor (*cu menţiune*, co >. *J*

colective, marcate la fiecare-stJr-l a datei de apariţie a fiecărui titlu în sfârşit, prin indicarea i (*crmologice în opera de istoric şi aâalult*!: *bibliografie sistematica urmea. a a fi realizată* în *viitor. Th. E.*

Evocare

Personalitatea lui Alexandru Busuioceanu, fie chiar şi numai atâta cât mai poate fi ea reconstituită în cadrul unei culegeri de scrieri publicată la două decenii după moartea acestuia, merită şi trebuie, să fie redată conştiinţei de sine a culturii româneşti. Ştiu că încercarea este departe de a fi uşoară, mai ales că foarte mulţi dintre colegii săi de generaţie, cei cu care a avut contacte profesionale şi omeneşti mai sirinse, nu mai sunt azi printre noi ca să li se poată stârni, culege şi înregistra amintirile despre acest fermecător prieten şi magistru, intelectual de marcă al epocii dintre cele două războaie, care a lăsat o dâră de neşters în universitatea bucureşteană, în publicistică, în critica şi istoria de artă a ţării sale.

Şi-a început activitatea scriitoricească de timpuriu. Era născut la 10 iunie 1896, în oraşul Slatina, dintr-o familie de intelectuali, nu dintre cei care contribuie într-o perioadă anumită de istorie să sporească domeniul cunoaşteerii umane, cum sunt oamenii de vocaţie, dedicaţi speranţei de a împinge pe o treaptă mat înaltă evoluţia speţei, prin accentuarea proceselor conştiente de supunere a mediului şi de autodescifrare, dar dintre cei utili; tatăl său era un leal administrator financiar, cu

preocupări mai înalte decât cei de o seamă cu funcţiile pe care a fost bucuros să le ocupe ca să-şi întreţină familia. Un ascendent al lui Alexandru Busuioceanu şi-a legat numele de activitatea gazetărească, iar pentru opiniile sale politice revoluţionare şi generos-umaniste, Grigore R. Bussueceanu, cum semna, cu ortografierea numelui sofisticată după moda timpului, a suferit rigorile persecuţiei după căderea guvernului provizoriu revoluţionar de la 184 – 8, împărtăşind suferinţele surghiunului alături de principalii capi ai mişcării paşoptiste.

Atras de tânăr de ideea răspândirii luminii în publicul literar al epocii, Alexandru Busuioceanu aderă în 1915 la grupul de remarcabile talente din generaţia sa, printre care trebuie să notăm în primul rând pe Tudor Vianu şi pe Mihail Ralea, colaborând la revista „Lumina Nouă" ce apărea în Bucureşti, publicaţie le o coloratură democrată, cum democrată o atestă nu numai numele pomenite, ci şi prezenţa altora de o mai mică rezonanţă, dar de o similară îndrumare: um este cel al lui Tudor Teodorescu-Branişte. Patriotismul lui Alexandru Busuioceanu se vădeşte şi în faptul că, la declararea Războiului pentru întregirea neamului, în 1916, tânărul, încă student, se înscrie voluntar în rândurile comba „Întâlor, şi luptă pe front până în 1918, când visul de veacuri al românilor din toate provinciile, acela de a se adu Jurea celor două principate, odată împlinit, ceea ce se realizase la: 1 p Umi) Ui retrageni din Moldova, şi la 1S77 prin independenţa noului stat Alexandru Busuioceanu este din primele luni ale anului ultim – e Ţeaye ţ leerca să ţină treazăconştiinţa redactor şef al ziarului „Arena „f. „de ocupaţia germană, greu încercatei naţiuni române din tul Ja-Zi-ul alături de aliaţii ocasi să sporească încrederea în sfârşitul metonoi; – înnăscut, şi dentali. Gazetăria îl subjuga. Demonul verb» lui Jar e «; aij Luceafând".

faptul îl dovedeşte activitat>ea să; de o viaţă. J, *i-a şi activişi „Lamura", cu conţinut cultural >gig am în care tatea ziaristica propriu-zisa, la mi ui „D, Asociaţiei Generale devine şi membru al Ş*indu*de avârs-te sticliile universitare, obţinând a Presei Romane (1919).* 1 *aratei îşi aes Utere şi Filosofie la cu menţiunea maximă „magnacum Iau „*gâ*ndindu-se,* pr*obabil*

Facultatea cu acest titlu a rers-ţndm f™ *de capacitatesă-şi pentru că imediat, în acelaşi an, Jămintulsecundar.*

dubleze activitatea de gazetar prin aceea p f jjadei Superioare", trebuie pusă, Prezenta sa la liceul din Cluj, în „Capitala Daciet-uper, de bună seamă în legătură şi *cu r-nM/aţa reniJ, Perind în Pârvan, care I-a sfătuit şi spnjtnU dovedeau că merită a fi dotatul, inimosul şi sârgumciosul sau student ef-aji L La chij> în 1920, desocotit o speranţă a literaturii şi exegezei cri acolo de un grup de scriitori, vine membru fondator al revistei anire, „des-ul de îndepărtată ideoan frunte cu Cezar Petrescu, şi aven e în ulterior al crupului condus de logiceşte de ceea ce a făcut din ea prima i, ţnbi920, membru fon-Nichifor Crainic, după mutarea revistei la BticureşU. I ot dator ai „Asociaţiei Ziariştilor Profesionişti Bl-001 lui colaborare durile Societăţii Scriitorilor, Români. est, sfătuit de*

SSia *îfZcup T*: *T*: *zrevă Z*

european ale Apusului Busuioceanu urmează astfel cursurile marelui

La Viena, între 1910 şi *i-nriei artelor plas-l. Strzygowski, pe atunci pasionat în medievale eurotice, dar conimuându-şi cursul sau de spe & (h unul dui pene şi a celei paleocreştineaşa fe completată printr-o intensă frecveticei mai remarcabili maeştri* în *aceasta mater,* pe; *cnia viene-a a izbutit tare a celuilalt mare teoretician, Max Dvořák, °a* o *ierarsă revoluţioneze gândirea critică în materie de arte plast ce şi satmpună hie nouă în*

reconsiderarea meritelor P™ Jnoonor JI J ţiana de studii la Viena, nouă concepţie despre <ff-2 urutd-arh-hgie şi istoria artei antice ţinute Busuioceanu a beneficiat şi de cursurile aearn g, a lui de M. Reisch şi Em. Lowy, ada Pmdu: se-/ începând din

Julius Schlosser, cunoscător ca nimeni. alul r-n-S e & k de referinţă evul mediu şi până în secolul al izvor de neocolit în ceea ce priveşte aceasta materie, vZa plasticei perioadelor nicio lucrare bazată pe o serioasă refecat a de

— Riei artelor, profesate pe atunci la universităţile româneşti de titulari de catedră cu mult mai puţin serios instruiţi şi de mult mai şovăielnică vocaţie: O. Tafrali, Tzia ar a-S amur caş, Coriolan Petranu, cu toată faima lor, n-au fost nişte adevăraţi istorici de artă specializaţi, cum n-au fost nici anumiţi urmaşi ai lor la catedră. Totuşi, Busuioceanu, întors în ţară, nu şi-a găsit în 1922 – 23, imediat, un loc pe deplin meritat în învăţământul universitar, şi a revenit la ocupaţiile sale publicistice şi critice, ocupând postul de consilier literar al editurii „Cultura Naţională", condusă de profesorul Alexandru Rosetti şi finanţată de bancherul Aristide Blanck.

Secretar al TEN-clubului, al cărui preşedinte pentru secţia romană era Vasile Pârvan, odată mai mult manifestat în viaţa lui Busuioceanu în rolul de in °ei păzitor şi de protector, tânărul, care în 1923 avea 27 de ani, este înscris de acelaşi magistru aulic, fondator al acelei foarte strălucite „Accademia di România" de la Roma, în rândurile membrilor acestui înalt for de cultură, de curând inaugurat şi, între anii 1923 – 1925 urmează în capitala Italiei cursurile Universităţii celebre, la care profesau Adolfo Venturi (istoria artei italiene), Antonio Muñoz (istoria artei bizantine), O. Marucchi (arheologie paleocreştină), F. Hermanin (artă medievală europeană) şi L. Mariani (artă elină, latină şi etruscă). Având grijă să-şi publice în „Ephemeris dacoromâna", periodicul patronat

de Pârvan, rezultatele cercetărilor sale, Alexandru Busuioceanu apucase să-şi facă un, nume în lumea ştiinţifică a umaniştilor europeni atunci când, în 1925, îşi prezintă la Universitatea bucureşteană teza de doctorat (lucrată însă la Roma în *cei doi ani, pe lângă multe altele), intitulată* Un ciclu de fresce din secolul al XI-lea. San Urbano alia Caffarella, *unei comisii prezidate de Vasile Pârvan, şi având ca membri pe profesorii Charles Drouhet, George Murnu, Ramiro Ortiz şi Ion Bianu, care-l laurează pe candidat cu o diplomă de doctorat „*Ma*gna,* cu*m* la*ude.* Cu *o* lu*crare* fo*arte* ap*ropiată* c*a* p*reocupări,* tr*atând despre* ar*tişti* şi *despre* o*pere* d*intr-o* po*că imediat* ur*mătoare, îşi* v*a trece* pe*ste* p*atru* an*i,* în *19*29. ex*amenul* d*e* do*cenţă* l*a* F*acultatea* d*e* L*itere* şi *F*ilosofie d*in* B*ucureşti,* în *c*omisie a*vându-l* d*e astă* d*ată* c*a* p*reşedinte fenicolae* I*orga,* şi *c*a *membri* p*e* ar*heologul* I*on* An*drieşescu* şi *pe* C*oriolan* P*etranu* d*e* l*a* C*luj,* pe *A*l*exandru* T*zigara-S*amurcaş: – i *acel* ti*mp* p*rofesor* d*e* i*storia* a*rtei* l*a* U*niversitatea* b*ucureşteană, pe lângă* G*eorge* M*urnu* şi *R*amiro O*rtiz,* ca*re-l* a*preciaseră şi* l*a* d*octorat.*

Lucrarea sa, intitulată Pietro Cavallini şi pictura romană din secolele XIII şi XIV, *este cea mai înseninată contribuţie adusă până la acea vreme în legătură: i transformarea stilului pictorilor de tradiţie bizantină din sudul Italiei într-un* $ îl *mai suplu şi mai realist, prin înlocuirea tehnicii mozaicului cu tehnica frescei, jJică a picturii pe zidul umed, „al fresco", fapt care a contribuit la înnoirea con-zpţiei ce cuvcictevizeciză în Ducceuto şi Treceuto atici itcilictuă iuivută p & un făgaş iumanizare şi acces la spiritul realist ce o va mâna cu paşi siguri spre apropiata… Renaştere". Autorul acestui studiu devansează concepţia modernă, despre Protonaştere şi originile ei, mutând accentul de pe hazardul descoperirilor arheologice, le statui greco-romane din epoca imperiului*

târziu pe certitudinea unei evoluţii: – °*ice şi a unei continuităţi în care radiaţia Bizanţului îşi vede recunoscute rosturile ş. de in acest proces de reumanizare şi imanentizare a reprezentărilor sale, de trecere la hierografie* ta, *o pictură de observaţie şi de reprezentare a misterelor creştine, mntr-un vocabular plastic extras şi din lexicul văzului comun firesc, nu numai, f ţfţ noidele reţete de atelier moştenite din generaţie în generaţie, deşi se accentuează*! *ul personalităţii* (*aici, în speţă, doar Pietro Cavallini face obiectul studiului „*i.*ir s*u*nt i*m*plicaţi şi duccentiştii s*i*cilieni To*r*riti şi *R*u*sutti*). În *c*i*uda s*tudiului *auditonu*pr*ea m*m-*C*m*m-m-U*A fe f. Tn*mur*.

au fost: în *anul şcolar 1929 1*: „n…”. În *1931* – 19*32*, „Le*onardo în 1930* – 19*31*, „Pi*ctura florentina* în *Q*u*attrocento,* în *ivoi „*şi ş*coala sa*”; în 1*93*2 – *1*933*”, El* Tl*ecf „cus*t*o*dia *colecţiei admirab*ile *de*

*Era perioada în care începuse să în speţă, cu pictură achiziţionată de casa Mn diverse licitaţii publice ale marilor ajutorul istoricului de arta Leobacii*f; *v*. *r „rp rpa a. brinudid Bamberg a format colecţii de artă vândute în străină a e, pn ţ anilor următori de domnie a nucleul principalelor achiziţiisporite p p* a *cunoascvalorile deţinute prim, du, rege al ţ0 So*? *Bra*», *Balei „*Să*vârşin f-S*f*ţlS Su (Z, inunZe-s*Â*Z7 dols7 ÎaZon* LT*f*a*tur-U*

ZJst-o zâft natural7 al primului wr/jjW

de impus ca aproape rudă şi „persona grata a ceto Mfi memo şi striiei familii regale. Busuioceanuacele nouă

Kiss stLSis* *Smâu*

* 2 p” S» ««*”» /în”.

*deasupra crivatului în dormitfyr „*Bu*suioceanu s-a înhămat*

Devenind cercetătorul autorizat danmre s-a făcut în România, pe decenii la cea mai importantă opera dejatag – / şi erudiţie, cu câtă nedusă decât parţial – dar cu – capăt, prin elaborarea şi tipărirea conştiinciozitate şi intuiţie. – a,

p Pierit în 1944 cu întreaga ediţie iOar a primelor volume Stă Z.t'aerian. S regăsit

ÎS *amnftull sub forma şpalturilor tipografice Printre mi, le aduse tară de la Mai,* îi «*tuli iufă moartea p ievmtll Mre prin publicarea, în 1937 „miprtia celebră Les grandes oeuvres d'art,* la couection royale de ame ce*lebra*

Editions de la Connaissance» d'Ancona în „Rassegna di

Vart", Paris, recenzata imediat la maje ram în! *>La revue hebdomacultura", măe 1\la TIV – iant în „Aria şi tehnica grafica, 1938, şi de daire, martie 1938 de luaor v g3Q of) iniiie hli Busuioceanu asupra* i1 «: S – *Jtă XHĂ operelor marei", ere.au". pannal, a „fost iciţă le*; S; *etatea „avalui a putea ceea ce priveşte punerea în valoare al"* 5 * *„secret al Toleioal revalorifica la wceputu seco 1 J ca cercetător al unor importante ului", cât şi în materie de arta tta» a}*! *a dujit o şi în căutate de cronicar*

„STfZilâltZSĂ „Zflue-m i-rectă, ca organizator le e. ponţi, sau ea exeget, dar şi ca prieten şi îndrumător al multor artişti mai tineri, ori deyârsta sa, preţuit de cei de vârste înaintate. Pentru punerea în valoare a moştenirii noastre culturale în materie de artă plastică, pentru o mai justă restratificare a ierarhiilor valorice, Busuioceanu concepe, iniţiază şi conduce între 1929 şi 1937, colecţia ediţiilor de artă „Apollo", prima colecţie de monografii şi eseuri critice consacrată artiştilor români moderni, pictori şi sculptori, scriind el însuşi importante texte, rămase fundamentale pentru judecarea estetică a artiştilor respectivi.

Activităţile de editor, organizator, publicist şi dascăl s-au împletit armonic, de-a lungul întregii sale vieţi, cu propriul său scris, cu propria sa creaţie beletristică, eseistică şi critică. Este antrenat totodată în multiple acţiuni, înăuntrul ţării ca şi peste graniţe, acolo unde ea trebuia reprezentată: devine, în 1929, secretar general al

Comisiei Naţionale Române de Cooperaţie Intelectuală, funcţie pe care o păstrează până în 1939, organizator şi secretar al Congresului de întrajutorare intelectuală organizat de Institutul internaţional de Cooperare Intelectuală al Societăţii Naţiunilor, la Varşovia, în 1926, participă apoi la primul Congres naţional al istoricilor francezi de la Paris, în 1927, şi la al treilea Congres Inter'naţional de artă populară la Bruxelles, în 1930, prilej cu care este şi principalul promotor şi organizator al expoziţiei româneşti de artă populară şi artă modernă la Bruxelles, Amsterdam şi Haga, fiind recunoscut în acelaşi an şi în funcţia de Consilier tehnic al Direcţiei Presei şi Propagandei din Ministerul Afacerilor Externe. Cel de al XIII-lea Congres internaţional de istoria artelor, organizat în 1933 la Stockholm, îl numără printre specialiştii români ce iau parte la această întrunire, şi este sursa a două mari tristeţi ale lui Busuioceanu. Pe de o parte, comitetului naţional român al C.I.H.A. (Comite international d'Histoirede l'Art) îi este recunoscut ca preşedinte în continuare acelaşi atoateacaparator Al. Tzigara-Sarmurcaş, cu merite categorice în ceea ce priveşte militarea pentru recunoaşterea excelenţei stilistice a costumelor populare, porţilor încrustate şi a ouălor încondeiate, româneşti pe care a ştiut să le introducă, de altfel şi în vitrinele „Muzeului omului" de la Paris, dar de o mult mai modestă formaţie ştiinţifică, iar specialiştilor români ai domeniului le este greu să-i recunoască acestui protejat al palatului regal şi director al Fundaţiei „Principele Carol, autoritatea; pe de altă parte, bărbatului ajuns în pragul maturităţii, la 37 de ani, i se întâmpla în Scandinavia unul din acele accidente care pot marca grav o viaţă, mai ales una de cărturar; se îndrăgosteşte, printr-un soi de „coup de foudre, de o colegă scandinavă de breaslă. Datorită acestui accident în viaţa lui sentimentală, a preferat un timp să se izoleze, dedicându-se cu ardoare

muncii ştiinţifice la Bucureşti. Aşa se explică şi renunţarea la viaţa sa familială în tovărăşia pianistei Lia Busuioceanu, femeie de o mare sensibilitate şi cultură, muziciană de merit, de la care profesorului i se născuse şi singurul său copil, Oana, ea însăşi astăzi apreciată traducătoare şi publicistă. Tulburărilor rezultate din acest banal accident sentimental, care, însă, pentru un intelectual sensibil şi sofisticat capătă mai întotdeauna proporţii catastrofice, li se datorează şi despărţirea lui Busuioceanu de familia sa, stabilită după divorţ, o vreme la Braşov.

După un adevărat război, care astăzi ni se poate părea amuzant, cu membrii, comisiei de docenţă – unele ecouri care răzbat din corespondenţa profesorului clujan Coriolan Petranu, foarte dur în expresii, cu omologul său George Oprescu de la Universitatea bucureşteană, au ajuns să fie de curând reactualizate prin publicarea arhivei acestuia din urmă de către Radu Ionescu (vezi „Studii şi cercetări de istoria artei", an 1979) – lui Alexandru Busuioceanu îi apare în sfârşit numirea, în 1935, în calitate doar de „suplinitor la conferinţa de Istoria artei de la Facultatea de Litere şi Filosofie a Universităţii Bucureşti Profesorul George Oprescu (pe care-l concurase în 1933) ia examenul oficiare a catedrei de Istoria artei, ieşind de acolo învins datorită vădităi atitudini ZÂnitoarea Tomisiei Prezidate de N. Iorga, al cărui familiar devenise, între 1-TeZee oPscu ce beneficiase totuşi, atâta timp, de protecţia şi prietenia rivalului lui Iorga, marele Vasile Pârvan), rămânea şeful catedrei (transforma a sa hoc în catedra de istoria civilizaţiei franceze şi istoria artelor, ca să jus if be de-o parte de ce un candidat, fost profesor secundar de limba franceza şi conferenţiar de literatura aceleiaşi limbi, înainte de a fi secretarul cooperaţie intelectuală a Ligii Naţiunilor la Geneva tot pe consultzrentul terii limbii are mai mult dreft decât un deţinător de doctorat apreciat de Adolfo Venturi la catedra de istoria artelor, pe de altă

parte de ce era nevoie să fie Uătit câştigătorul concursului cu două lefuri de profesor universitar întregi unu oferită de statul francez dublând suma, şi-aşa destul de considerabila, ce se da pe nici lunar Pentru două conferinţe pe săptămână, admiţându-se şi cumularea 1Z fuZii-Tdirector de muzeu, de pildă), astfel încât animozitatea dintre slujitorii aceleiaşi ramuri de cultură în aceeaşi ţara, mea neajunsa pe atunci la conştiinţa că un domeniu de cercetare nu este monopohzabil de un singur a umbrit continuu rezonanta şi elanul activităţii didactice a lui Busuioceanu. Co Sr S X ta *aceeaşi catedră şi beneficiind de oarecare automnue faţa de şef, d catedrei Busuioceanu n-a devenit decât în 1938 (adică doi am după ce începusem, ca student a-i frecventa frumoasele, eruditele, foarte aplicatele la obiect şi mimos-Ztăst cursuri,* II *Paralel cu cele mai generale, mai informatw-encido –, bedice ale lui George Oprescu, al cărui asistent onorific aproape Jara voia mm devenisem încă din anii studenţiei). Autonomia relativa de care se bucura, conferenţiarul Busuioceanu o datora recunoaşterii oficiale, la Ministerul Educaţiei Nionale ca şi la cel de Afaceri Străine, a marilor sale capacvtaţi de erudit, irgam. alor le activităţ, exponat, f, a, t, ed.ee* ş, *TZZ, Lanişt eu faima mondială. De aceea şi-a ferm»* o *«««««««*» – lantă atitudine, o independenţă faţă de mediul universitar, care-l acceptase şi aimirtJ" d Facultatea de Litere şi Filosofie, Pdia, din ceea ce a exp*, Busmoceanu la prăegene sale axate fe n or a art» pU*

fire italiene un curs despre „Pictura în quattrocento (1936 – 193/), unui crespie ţeid Mura Renaşterii" (1937 – 1938), apoi din nou pictura italiana de asta dată până la 1600 (cinquecento), în anii 1938 – 1935> şi-un scul Mură arhitectură) despre „Barocul italian (Wo9 – 1940), urma, se unui despre Pictura spaniolă", toate extrem de meticulos pregătite, rezumând ultimele rezultate ale cercetărilor ştiinţifice din lumea întreagă şi din ţa™

„zbechil a căror limbă o cunoştea, ca şi franceza şi germana, la perfecţie. Uimo grafia pe care-şi sprijinea demonstraţiile la curs şi la semynam – unde un gr uf de tineri entuziaşti pentru artă, pentru istoria şi teoria ei.

— Avea timP de trei ore săptămânal, spaţiul şi libertatea din *partea profesorului să-şi desfăşoare opiniile în legătură cu anume teme., fie alese din m-launa a cursului din anul respectiv, fie complementare cuprinsului de ultimă actualitate, căci Busuioceanu rămăsese în legătură a săi de la Viena şi Roma (unii dintre aceştia deveniţi între timp ei înşişi profesori sau remarcabiti cercetători în domeniul istoriei artelor), ca şi cu mulţi al i savanţi la congresele de specialitate, n 1936, ffZi-ttZTtdâZ nou cu o comunicare la un congres internaţional de istoria rutei, cel de al*

XIV-lea; în 1939 îl găsim participând şi comunicând la Londra, la al XV-lea şi ultimul congres la care ne-a reprezentat ţara, şi legăturile personale stabilite cu aceste prilejuri se transformaţi în schimb de scrisori şi publicaţii, în schimb de opinii despre preocupările comune şi despre proiecte de colaborare. Busuioceanu avea despre difuzarea artei româneşti peste hotare o concepţie care s-a dovedit sănătoasă. În *pavilionul României de la bienala din Veneţia, care a fost inaugurat abia în 1937, după ce arhitectul romăndu-i liu Mar cu câştigase prin concurs comanda edificării a şase pavilioane noi în prelungirea grădinilor Veneţiei de pe Isolă del Castello pe Isolă Sant' Elena (şi anume cele în care urmau să expună bienal Austria, Iugoslavia, Egiptul, Polonia, România şi însăşi cetatea Veneţiei, rămase până astăzi la structura dată de autor* în *19 j6, cu excepţia pavilionului austriac, între timp reclădit mai modern), Busuioceanu a organizat o mare expoziţie colectivă cu tot ceea ce pictura românească avea maibraloros în contemporaneitate şi a comentat, în presa română şi străină, prestigioasă expoziţie din pavilionul*

*pentru prima oară folosit – proprietate statului român, pe care-l putea considera ca o adevărată izbmdă personală, căci fondurile pentru edificarea lui fu*seseră *prevăzute în bugetul de stat prininfluenţa profesorului-custode şi comisar de pavilion. Tot lui Busuioceanu i-a încredinţat în 1937, cu prilejul expoziţiei internaţionale de la Paris, comisarul român, profesorul Dimitrie Gusti, organizarea unei alte expoziţii de artă românească modernă, cu opere de cel mai înalt nivel aduse din ţară (dar cu un singur Brâncuşi), adăugându-se şi o incintă cu cele* nouă *opere ale lui El Greco, al căror catalog, realizat în colaborare cu George Wildenstein, directorul publicaţiei* „Ga*zette des Be*aux4 rts", şi *c*u *Au*gust *L*. Ma*yer,* a *fo*st *ti*părit *l*a *Pa*ris, od*ată c*u *c*artea *lu*i *Bu*suioceanu *m*ai *su*s *po*menită, în *fr*anceză – at*văgând at*enţia *lu*mii în*tregi as*upra *ac*estor *va*loroase *o*pere *a*flate în *Ro*mânia.

Între anii 1938 – 1940 şi-a dublat cursurile de la Facultatea de Litere şi Filosofie, care pe atunci cuprindea şi Istoria, prin cele de la Academia de Arte Frumoase, unde lecţiile sale despre Renaşterea Italiană, memorabile, luau alte forme decât cele destinate studioşilor istorici ori filologi şi filosofi, adaptându-se formulei de imaginaţie eidetică proprie predominanţei simţului vizualităţii a artistului plastic. Deşi ideea de structuri vizuale tipice şi de tipologie stilistică circiila de mult în Europa şi în America, a fost nevoie ca acest elev al lui Max Dvořák şi admirator al inventatorului italian al „pu*rei vizualităţi,* Ma*tteo Marangoni,* să *aj*ungă, pe*ntru a-şi închega si*stemul *cr*itic, în *co*ntact *c*u *vi*itorii *ar*tişti. Un*ii di*ntre *e*i, ab*solvenţi d*e *pr*in *a*nii *ac*eia, îşi *ma*i *ad*uc *am*inte *de sp*lendidele *s*ale *a*nalize *mo*rfologice şi *de* în*cercările-i mo*derne *de a im*pune *u*n *si*stem *de de*scifrare *a co*durilor *l*imbajelor *vi*zuale, pr*oprii di*feritelor *s*tiluri *in*dividuale *o*ri *de gr*up şi *şc*oală *ar*tistică, si*stem ca*re *să s*e în*temeieze ex*clusiv *p*e *mo*dalităţile *d*eor*din* „g*ram*atical" *al a*cestor *lim*baje, *pe*

particularităţile formei expresive şi pe tipurile de sintaxă compoziţională preferate de agentul stilistic comentat. Recursul la operă, în care se găsesc răspunsuri la toate întrebările ce se pot pune în legătură cu viziunea artistică inclusă şi excluderea criticii anecdotico-istorico-biografice, n-a fost un punct de vedere introdus în România în primul rând de Busuioceanu

— Iar cercetările de istoriografie recentă a istoriei criticii romaneşti o dovedesc

— Dar aportul lui a fost cu mult mai important decât rezonanţa scrierilor, puţin – am prea prolixe, şi decât preţiozitatea afectată a unuia dintre succesorii săi în această direcţie (mă gândesc la de curând dispărutul, regretatul estetician şi critic de mare merit, Ştefan I. Neniţescu, despre care, undeva, Tudor Vianu făcea remarca stranie că poate fi atât de asomant de plictisitor în scrisul şi spusele sale, dar de valoarea cărora totuşi nu se îndma) t /iJă-Lngerue-Mărite şi

Busuioceanu, prin talentu cu e.ai-Desisn" (1935) şi a cărţii lui Stefano de lectura lui Roger Fry din „Visme (cred 1938), I-a impus şcolii

Bottan despre ni\c-lOt-Osar Walter Ci sek, ale cărui noi lecturi germane de critică nouă. Adică im Oscar naiter convergeau spre acej™ cowc/. f t f incumbă datoria de a-şi exprima aici printre care semnatarului acestei prejeie u – Cunoştinţa atptp-a Ilatffalăt ţărm de salt spre de tip nou, jeonfigura-tis? J. /g fiinţei spirituale vădite de autorul unei adânemnle fenomenologic mIre \ vederea unei teze seminariale despre opere, chiar necunoscut, a fost M în veaer Busuioceanu. (E vorba

Leonardo, susţinut în se™™Ţevmit mai târziu „Desenul lui Leonardo ca expresie de prima versiune a ceea e hmhtirat de mine în primul număr din a experienţei

„Analecta Institutului de Istoria V Filosofie să urmez Estetica în! „Valt ruZvLZ i 'ni, el conferenţiar, dreptul să-şi

ia colaboratori bage art Aceasta nu putea fi obţinută impunea specializarea în estetica artelor plast.ee, f laprofedecât treeind, pe hngapatru; conferenţiarul Alexandra Busuio-S° n" tZatife Zul în îatrt ST (intru aceistă materie, completate cu patru ceanu, în *total opt examene jj nuetă de mai mica importanţa.*

exame Zitf Ttll/Zzde Litere Filosofie la cicif t JiqJ 1Q40) şi la cel premergător doctoratului (pe care evenimentele de licenţa p936 – 194°)?

— Şă4 Susţin, după ce depusesem teza în survenite după 1941 m-au impi marii profesori, pe care i-am milei Tatti din Florenţa, cneata de Berenson. a cuuufn studenţiei noastre, am grei p yelersătoare celui de al doilea război mondial universităţii în perioada imediat prem g dictaturile succesive de tip nazist rea umaniştilorm umanitate şi «mi fe mult, cu prilejul simpoziosivă în anii formaţiei unui tânăr. p Socialiste România în memorianului organizat de Muzeul de Arta al p, *foarte complexe, cum a fost lui Alexandru Busuioceanu, ca u-e e t postim rămân nedescifrate chiar cea a autorului acestui volum de scrie P cunoscut bine, trăind pentru cei cărora li se poate părea, într-i f f, Alexând.ru Busuioceanu*

lui f, *ani în preajma le „*Nor*; ™ g" ?* Zi*tâsu Zmoaşiem –* şi *fie* să

— Şi aht l-am cunoscut cât am J. pgă surprindem un portret moral

„Omul" din el avea partea lui de mister. crâmpeie şi să reconstituim figura doar Prin crâmpeie, sau prin cnmpeie de cnmpeie şi să r ys *unui mare agent cultural şi atmosfera unei anume epoci.*

I-Qj parteiparea lu', Aurel Broşteanu, Marin Nicolau Golfin. fOst colaborator onorific al lu-BuPsu» cePanu, a subsemnatului şi a Marcelei Sanaulescu.

Istoria şaisă, în gmerul este – huse caP la cap amintirile cât de numeroşilor elevi ai unui profesor, chiar

dacă

Ttini câlatori S, O, s ««e «. «*Unc, m-l*/*Sg*» „X

pe deplin, în rotunjimea desăvârşim ei, o prezenţa umană altă dată fragmentar retrăită în memoria subiectiva a celor ce au reflectat-o cu coloratura cherifiră temperamentului şi „formae mentis a Jiecaruia.

Nimeni nu va putea spune, nici doar din lectura prea puţinelor pagini scrise a învnntât de complex într-o viaţă atât de multilateral solicitata, adversari sau doar simpli subalterni în multele sale funcţiuni de conducere ce. ««» /> *a fost ca om şi ca asent de cultură, în câmpul de rezonanţa spirituala a naţiunii române, un asemenea excepţional exemplar, unicat absolut cu părţile lui de lumină şi de umbră, dar şi cu penumbrele lui, discret disimulând, uneori voit străluciri autocenzurate din pudoarea de a nu se spline despre sine deci* S *ufă Tău Poate lăsa* să-l *constate, fără sondări de psihologie abisala.*

Iată sunt 44 de ani de când am păşit pragul Facultaţii de Litere şi Filosofie în care după ce am lucrat şapte ani, am mai revenit şi ca asistent îi lector la Tatedra marelui Tudor Vianu, între 1947 şi 1952, şi totuşi, arhnle pe care le-am stabilit atunci se menţin şi azi. Am audiat şi

Biblioteca Fundaţiei Carol I, care astăzi se numeşte Biblioteca Universităţii n-am simţit în desfăşurarea impecabilă a lecţiilor lui Alexandru murcas foarte apreciate de public, n-am simţit fiorul intelectual pe care-l dădeau adevăratele cursuri universitare ale acestui foarte preţuit maestru al cuvântului. Despre Tzigara-Samurcaş, un subtil scriitor ca Anton Holban avea să scrie cm va atât de elogios dar nimic din fiorul sacru al participam la un mare act spiritual mi s-a transmis prin el, cu toată bogăţia diapozitivelor – din care, după moartea lui Tnoara s-au zăhăit, spărgându-se şi pierzându-se iremediabil câteva mn: zecile de mii pe care le strânsese grijuliu o viaţă, şi e păcat! Erau imagini bine executate frumos comentate şi

exact interpretate, într-o manieră, e drept „cam vetusta cam datornică istoriei, înţeleasă ca biografie ori ca anecdotica, iar în genere e doar un curs onest şi acurat, ţinut pentru marele public. Lnal doilea curs audiat şi chiar editat ani de zile cu concursul meu – în calitate de asistent onorific în 7938 până în 1943 am corectat toate stenogramele realizate în aşa ani de Leita Rudascu (devenită apoi chiar şefă de catedră la istoria artelor, după îndepărtarea Profesorilor legitimi) – era cursul lui George Oprescu de care m-au legat apoi între 1949 şi 1967, alte decenii de colaborare, la reînfrinţatul Institut de Iston Artei patronat de Aacademia Republicii, de astă dată… şi nu de-versif te fi scris şi rostit în 1956, cu prilejul sărbătorim profesorului George Oprescu la imP – nirea vârstei de 75 de ani, multe din opiniile pe care mi le făcusem despre aces creator de scoală în istoria artei româneşti, insistând, cum era Şifojesc la un asemenea tiM festiv, asupra meritelor celui ce, venind abia în 193 cmcan enar, la catedra de Istoria Artei a Universităţii din Bucureşti, ca om de cultura academica serioasă şi de suprafaţă europeană, prin legăturile pe care şi le făcuse mai ales ca secretar, timp de peste un deceniu, al Comisiei de Cooperaţie Intelectuala de la Genova de pe lângă Liga Naţiunilor, a dat o orientare decisiva acestei dis pline la noi în ţară, cu un zel şi o seriozitate ce I-au făcut să lucreze harnic o viaţă îndelungată, luptând cu carenţele de gust artistic şi de instrucţiune ale contemporanilor diverselor sale perioade de carieră.* Intrepid, sagace, nedemoralizabil de niciun obstacol sau eşec, insistent, tiranic, George Oprescu, colecţionar de artă pasionat", connaisseur" în adevăratul înţeles al cuvântului, avea însă, oroa.re de tot ce îi mirosea a estetică, a teoretizare, a filosofie. Temeiurile, acestei idiosincrazii trebuie căutate nu atât în prea puţin întinsele sale lecturi de teoria, artei care nu I-a preocupat nicicând, el pornind de la studiul

unei limbi şi al litearaturii ei, în comparaţie cu cea română (îşi dăduse, la 43 de ani, cred, un doctoratcu teza „Helliade Rădulescu şi scriitorii francezi") – cât trebuie săli, se *recunoască rădăcina într-o structură de tipul pavlovian B,* adică *într-o psihofiziologie de imaginativ şi intuitiv,* opusă *tipului analitic şi discursiv.,* A *cestuia-i rezista cu o obstinaţie dusă până la resentimentul exprimat făţiş şi până la răscolirea unor spine freudiste,* în *care teoreticianului,* omologat *de el cu proferatorul de vorbe goale,* i *se retrăgea creditul.* Fapt *ce corespundea văzut unui profund proces subconştient,* uşor *psihanalizabil,* de *protest antipatern,* căci *îşi urâse tatăl natural,* magistrat *înalt, pe care l-a şi denunţat cu prilejul sărbătoririi sale la Academie,* la *vârsta de 80 de ani,* în *1961,* ca *pe un superficial,* nesincer, demagog *şi desfrânat.*

De aici porneau, probabil şi imputările pe care, încă de la început, George Oprescu i le-a făcut lui Alexandru Busuioceanu. Poate şi pentru că îl concurase în 1931 la examenul de ocuparea catedrei – unde lui Busuioceanu i se făcuse o netă nedreptate, fiind întrerupt de comisie după mai puţin de jumătate din timpul prescris pentru prelegere şi tăindu-i-se posibilitatea de a-şi desfăşura, aşa cum şi-o pregătise lecţia-probă practică, asigurată însă în întregul ei (destul de neinteresantă, căci există tipărită), lui George Oprescu, prin părtinirea comisiei şi preşedintelui ei (N. Iorga), dar şi pentru că în compartamentul celui pe *care şi-i considera rival existau caracteristicih ce-i scormoneau rănile unei copilării de copil fără tată, nedorit şi nerecunoscut de un părinte ce se „amuzase" zămislindu-l. Acelaşi tip de „*amuzament",* Oprescu *îl denunţa drept imoral deşi era vorba doar de două concepţii diferite,* foarte *subiective şi neadecvate ambele,* asupra, moralităţii – la *colegul său de breaslă,* Busuioceanu, care, de*parte de a dispreţui plăcerile oferite în viaţă unui bărbat cum era el,* de *o mare vitalitate, îşi o eră cu dărnicie compensaţii*

frivole pentru nereuşita vieţii sale conjugale spună re udistă vizibilă de asemeni şi la acest intelectual cu succese de altă natura „spirituala „care nu i-au fost totuşi suficiente, până târziu, în anii ultimi ai vieţii, în exilul şi singurătatea tragică în care şi-a făcut bilanţul existenţei. Cert este ca, dacă, s-ar H putut ca ambii dascăli de istoria artei să colaboreze şi să se completeze reciproc, în loc să se conteste şi să se ocolească unul pe altul – aşa cum din ne ericire s-a tot întâmplat şi se mai tot întâmpla încă peste tot în lume unde orgoliul individualiştilor trece înaintea marilor interese colective, adică acolo unde domneşte mentalitatea burgheză a „concurenţei" (şi la noi a domnit printre intelectuali cam prea mulţi ani, bântuind ca o molimă sectoare largi de cultură ştimţi icaşi literara)

— Dacă s-ar H putut ca unui student să i se ofere, prin cursurile lui George Oprescu, în răstimpul a patru ani de şcolarizare, întregul periplu al evoluţiei activităţilor artistice, de la începutul evului mediu până la sositul veacului al XIX-lea [pe atunci istoria artei antice şi arheologia se considerau în a%ra domeniului, ca şi arta modernă a veacului XX şi ca şi arta extraeuropeană, ceea ce în vremea noastră a devenit un defect de mult corectat), şi apoi acelaşi student să fi fost în *măsură de a avea parte de specializarea atât de adecvată la obiect, datorată cursurilor de o factură mult mai modernă din punct de vedere ştiinţific ale lui Alexandru*

Busuioceanu, cultura românească n-ar fi avut decât de câştigat, de bună seamă…

În orice caz, în amintirea mea, ierarhiile au rămas stabilite ca şi pe vremea studenţiei. Superioritatea tipului de profesor reprezentat de Busuioceanu, profunda lui ancorare teoretică în problematica fiecărui curent artistic tratat, adâncirea sistematică a condiţiilor istorice de care a depins declanşarea unui f enomen stilistic, şi cercetarea, cu mijloace analitice noi, a corespondenţei indelebile

dintre forma vizuală a operelor comentate şi miezul adânc al rosturilor umane cărora numai *această formulare stilistică, şi nicio alta, nu le putea jlup în acel timp, recursul implicit la o inserţie de ordin tipologic a operelor, în loc de înscrierea lor în serii exterior-cronologice, făcea pentru mine din Busuioceanu un model critic aplicat atât la judecarea artei istorice, a trecutului, căreia-i găsea elementele diagnozei preconizându-le în chip istorisi, dar şi elementele prognostice de ordin stilistic într-o semiologie „avant la latre", care-i face cinste astăzi precursorului român al acestui curent, cum cinste îi fac şi fragmentele lui, de inspiraţie de asemenea devansată,* iconologică, *pe vremea când „inventatorul iconologiei, Aby W ar burg, era încă destul de puţin cunoscut, şi Gombnch sau Erwin 1 anofsky nu apucaseră să se manifeste drept ceea ce sunt consideraţi astăzi, când se plasează în vârful ierarhiilor curente* în *istoria criticii.* – ± *i*

Profesionalitatea lui Busuioceanu, produs al unor ani postuniversitari de intensă muncă în cercetarea de specialitate, a fost remarcată de cei mai buni dintre studenţi la *cursurile şi seminariile cu frecvenţă obligatorie şi examene inexorabile ale lui George Oprescu, frecventate de 400 – 500 de studenţi de toate specialităţile (filologi filosofi, istorici şi chiar geografi), care-şi „completau" prin istoria artei ţintarul de examene cerut obligatoriu pentru a se obţine o diplomă,* în *amfiteatrele Onciul" şi „*Pâ*rvan"* să*lile arhipline z*u*mzăiau d*e *o l*u*me pe*s*triţa,* ca*re-l ac*e*a uneori p*e p*rofesor* – ca*re-şi citea c*u*vânt c*u *c*u*vânt c*u*rsul,* co*mpus pr*e*ţ d*e *do*ii*a-trei zile înainte d*e *fi*e*care co*n*ferinţă,* pr*in cl*a*ustrare* în *l*o*cuinţa s*a *infranşisabila* – să*-şi întrerupă e*x*punerea,* sp*re a f*a*ce a*s*pre re*p*roşuri do*m*nişoarelor st*u*dente,* în*soţite d*e *po*l*itehnicienii o*r*i d*e *o*fiţerii c*e *le se*r*veau d*r*ept „*ch*evaliers servants,* ac*uzându-le că s*e *co*n*siderau l*a *cinematograf* în *timpul proiecţiilor* şi *n*u *l*a *u*n *cu*rs *u*n*iversitar*. În *vreme c*e, la *cursurile lui*

Busuioceanu, mult mai slaba recoltă de studenţi *(*căci nu lua frecvenţa, ca *Oprescu),* forma un tot, o echipa de bastonaţi ce-i sorbeau fiecare cuvânt, fiecare aserţiunerelevindu-li-se, cu fiecare frază rostită, câte un adevăr prin care învăţau treptat să vadă, să citească ei înşişi din punct de vedere stilistic o operă, să descifreze un mesaj uman printr-o analiza de limbaj plastic, impecabil dirijată spre valorile expresive ale elementelor morfologice şi sintactice, codificate limpede pentru dascăl şi transmise elevilor fără greş i fără putinţă de contestaţie…

Când, după venirea la Bucureşti a încă unui profesor de istoria artei o celebritate mondială, azi foarte înaintat în vârstă, I.D. Ştefănescu – medievistcu mare vogă pe atunci, ce funcţionase până în 1940 la universitatea din Cernăuţi

— Am luat cunoştinţă de o altă metodă, reductibilă la iconografie, adică la treaptantâia a ceea ce azi numim „metoda clivării straturilor iconologice", admiraţia mea xdâncă pentru îmbinarea de formule critice în disciplina istoriei artelor pe care o realiza gândirea elastică, suplă şi profund hrănită de leduri istorice, estetice, metodologice şi filosofice a lui Busuioceanu, nu numai că n-a scăzut, ci s-a şi întărit. Pe deasupra, în vioiciunea de spirit a *acestui scriitor şi critic literar; u şi eseist foarte talentat, şi în talentul său euristic, în frumuseţea exprimam sale literare, ca şi în creaţie, căci a fost şi un poet remarcabil, găsesc mari pricini de Admiraţie, ce sporesc odată cu trecerea anilor şi stratificarea memoriei afective. Cu cartea de faţă s-au făcut câţiva paşi înainte, şi paşi importanţi, pentru punerea*

1

În evidenţă a adevăratei personalităţi a Im Alexandru totuşi Prea Puţin fată de ceea ce cultura românească poate şi *trebuie să facă pentru el sunt 6 – 7 ani, cred, de când, ca director pe atunci, am intenţionat să aduc în editura*

Meridiane" ce conduceam, totalul operelor lui Alexandru Busuioceanu rămase unele în manuscris, altele risipite prin reviste sau stenograme. Căci abia târziu, mult dufa moartea sa petrecută în *1961 la Madrid o Parte din manuscrisele acestea s-au întors în ţară, prin înţelegerea pentru cultură arătată de statul nostru socialist şi prin grija fiicei sale, Oana Busuloea*! *11 cu atât mai meritoriu pios legată de ilustrul său părinte, cu cât I-a cunoscut doar în Prima copilărie şi i-a fost dat să trăiască prea puţin în preajma lut.*

*Busuioceanu a avut un destin care seamănă destul de puţi*n în *general cu destinul scriitorilor români. Era croit pentru măsuri mari. Într-un Jet, mi se pare căi s-ar fi potrivit cuvintele pe care Filip al Macedoniei 1 le-a spus fi Îău, Alexandru cel Mare*: *„Macedonia e prea mica pentru tine". f a tară fiule". Cu toate că înţelesese, cum înţeleg,* în *general, oamenii de ™ca-Sf adevărată din această cultură şi din această ţara, necesitatea pentru oamenii patriei care I-a născut, pentru poporul din rândurile căruţa p, pentru semenii din jurul său, cărora, secole* de-a *rândul cărturării romani le-au rămas datori până la revoluţia paşoptistă,* şi *nu ™atal" ca Profesor fi un cosmopolit", Busuioceanu a murit departe de pământul natal, ca profesor de cultură română la Univsrsitatea din Madrid, şi ca poet. Urmaş al acestei revoluţii paşoptiste se mărturisea întotdeauna. Iluminismul sau era un n-ar trebui să se îndoiască nimeni, deşi multă vreme nu s-a vorbit de* Bu*uiocean datorită faptului că unii credeau că ar fi aderat la alte tipuri de gândire. Ceea ce spunea odată Nicolau Golfin, fostul său asistent onorific, în legătură cu-emnul lui Busuioceanu către studenţi, de a studia pentru lucrările de la 1848, con Hrmă ceea ce spun aici, şi scrierile lui o mărturisesc chiar pe de a g la spirit, Busuioceanu era un volterian. Intelectul lui era nutrit de ideile revoluţiei franceze acelea pe care Karl Marx, în 1847, în Manifestul Comunist şi în cărţile*

anterioare, ca şi în alte scrieri de mai târziu, le ale principiilor socialismului ştiinţific şi ale materialismului dialectic istoric.

Este foarte important de ştiut că Busuioceanu, custode al colecţieiregale (din care Muzeul de Artă al RSR deţine o bună parte) a considerat ea este de datoria lui – deşi, *într-un fel, se afla în situaţia dihcila de a încerca să nu suveran absolut, cum se considera Carol al II-lea –* să-l *atragă regelui* aten/î

*— Şi a făcut acest demers în 1938 – asupra faptului că întreaga sa coh-*a*e t-usă fie văzută de popor şi că România nu avea mea un muzeu care, de altfel fm avea să fie creat decât în 1949, în anii regimului popular. Mai mult decât aht uând de influente politice, pe care uneori se priceperea sa le folosească dar numa în folosul culturii – şi aici se deosebea de foarte mulţi alţi intelectuali romani a epocii aceleia – a obţinut ca guvernul G. Tătar ascunsa cumpere colecţia de a Carol al II-lea, plătindu-i-o integral, pentru ca ea să poatafi muzeu ce urma să se constituie. Din păcate a fi etiut că regele a încasat banii şi şi-a păstrat colecţia. Dar, efectiv, f p f intercedat pe lângă regele-despot, regele dictator de după 1938, când cea reglată, începuse a proceda după modelul totalitar la moda, demonstrează la Busuioceanu o mare libertate de idei şi de comportament, şi o mare capacitate de a se detaşa de contingent, de a se dărui unei idei înalte, cu orice risc.*

Că Busuioceanu nu era un om cu foarte multe temeri conformiste, mi-am dat seama după ce am început să-i devin colaborator direct nu colaborator la universitate, pentru că, după însăşi recomandarea sa tainica, devenisem asistentul onorific al profesorului Oprescu, singurul în stare să ofere pe atunci unui absolvent un cadru de cercetare şi muncă; şi, după unele lucrări de seminar pe care le-am susţinui şi la Busuioceanu, acesta şi-a dat seama că era tot atât de util să lucrez şi cu el deşi nu se

simţea, fireşte, foarte bine în prezenţa şefului de catedra. Liste motivul care I-a făcut ca, îndată după crearea Institutului de Istoria Artei prin 1940 – 41 înfiinţai de profesorul Oprescu, care a funcţionat pe hnga Universitatea din Bucureşti, să aspire şi el la întemeierea unei instituţii oarecum similare pe care să o conducă, cu capacităţile sale de „manager", cu capacităţile sale de îndrumător ştiinţific, şi a profitat de o nouă conjunctura, laraşi politica, Era, aşa cum s-a mâi spus, directorul unei direcţii de propaganda artistica şi culturala care ţinea de Consiliul de miniştri. A pro Htat de o conjunctură buna, delărgirea serei de activitate a Oficiului naţional de turism, transformat într-un Minister al Propagandei – mai pe urmă s-a numit Ministerul Artelor şi al Informaţiilor – pentru a-şi crea o „Direcţie de studii şi documentare", în care s-a complăcut să cheme oameni pe care îi considera vârfuri ale culturii romaneşti. Acolo funcţiona, ca referent Principal, marele poet Alexandru Philippide, acolo funcţiona istoricul Constantin Grecescu, acolo funcţiona academicianul de astăzi Emil Condurachi, acolo funcţionau Horial. Ursu, fiul marelui profesor Ion Ursu, acolo era G.C. \icolescu Pe atunci asistent al lui Caracostea, cel care mai târziu a făcut o atât de strălucită carieră în filologia şi istoria literară romană, acolo funcţionau o semna de alţi *oameni unul şi unul; aş spune Mihai Pop, deţinător al premiului Herder astăzi şi fost director al Institutului de Folclor; aş cita pe Emil Turdeanu, urmaş al lui Cartojan ca istoric literar, şi aş mai putea cita o seama de alţii, ca braşoveanul Reiner Biemel (René Biemel), care a condus o vreme editura Bernard Grasset la Paris „fratele lui, Walter Biemel, elevul lui ludor Vianu – W altei Biemel, mult timp profesor de estetică la Universitatea din Aachen – şi o seama de specialişti ca Florin Codrescu, Bârlea, Cotaru şi mea mulţi alţii printre care somităţi ca Alexandru Ciorănescu, comparatistul, profesor de literaturi romanice,*

*laureat al Sorbonei... *, 10/în*

Acolo mi-a fost dat să lucrez cu Busuioceanu timp de trei am, între 1940

*„*I *1942 pentru că la Universitate cu el, cum am mai spus, oficial nu se putea. \sistent onorific al lui George Oprescu, care nu-mi găsise mea un post decât cel onorific îmi împărţeam timpul între a-l seconda pe acesta at-it la Muzeul l orna Stelian unde îmi plătea derizoriu, preţ de o bursă de student din propriul sau salariu le director, cât şi la catedră, şi a lucra ca referent ştiinţific pentru arte plastice la această direcţie de studii şi documentare, care s-a deteriorat aş spune, ca structură, îndată ce, în 1942, Alexandru Busuioceanu a plecat El a fost numit atunci iirector al Institutului de cultură, română la Madrid, profesor de limba şi culturalomânească la Universitatea de acolo şi Consilier cultura pelinga ambasada romană din Madrid, posturi deţinute cu cruste şi care i-au adus în Spania o faimă bine meritată, iar României mari foloase. Această plecare a* lui *Alexandru Busuioceanu care semăna formal a înaintare, el a considerat-o totuşi ca pe un fel de exil h, bas de rivalităţile din ţară şi din minister, în chip deghizat, ceea ce era real iar nu I-a împiedicat acolo să facă pentru propaganda ţării sale ceea ce foarteputini trimişi culturali de ieri şi de azi ştiu să facă, şi despre asta ar trebui să c' vorbească în cărţile ce vor apărea de-aici înainte pentru că e o perioadă din; are nu ştim decât foarte puţin. Sunt lucruri aflate târziu, de abia* în *momentul în care ani început să am şi eu ocazia să călătoresc. Într-una din acestetârzii călătorii, în care am putut vedea opere şi monumente de care vorbisem o viaţă (era în 19/1* y*, ajuns la Madrid la un congres, cineva din reprezentanţa, pe atunci doar culturala şi economică, a României – n-aveam ca azi ambasadă mi-a arătat acte ale lui Alexandru Busuioceanu de pe vremea când era consilier de legaţie. Se pare că unele dintre ele au venit în ţară şi cred că se*

vor putea, la un moment dat, consulta pentru a se şti exact ce a făcut. Harnica revistă „Secolul XX" a publicat de curând fragmente din cercetările lui Busuioceanu prin bibliotecile madrilene şi spaniole în general, căci a cercetat peste tot, nu numai la Madrid, ci peântregul teritoriu spaniol, tot ce se putea găsi în legătură cu românii, cu daco-geţii (şi cu goţii care, în Spania, erau adeseori confundaţi cu geţii). Scrieri ale episcopilor spanioli din secolele XI – XIII în legătură cu populaţia aceasta valahă îl *atrăgea, uenorm pe consilierul cultural de pe lângă legaţia română, pentru că n-a uitat niciun moment de unde a plecat şi n-a uitat cât datorează intelectual acestui popor, celor ce prin munca lor i-au făcut posibile studiile.*

Era un om drept. A fost adeseori caracterizat şi prezentat ca un personaj distant. As putea adăuga o atestare în acest sens, pentru că aşa l-am cunoscut şi eu, ca student şi colaborator deopotrivă. Avea moravuri contradictorii însă. Profesorul Oprescu avea un sistem net catedratic de a trata cu studenţii, care vădea formaţia sa pedagogică, practica îndelungă de profesor secundar şi director de liceu. I.D. Ştefănescu, venit dintr-o universitate cu tradiţii de viaţă germanice, cum era cea a Cernăuţilor, confraterniza mai des cu studenţii, pe străzi şi mai ales la berării, unde erau invitaţi de el cu periodicitate, ceea ce în sistemul de pe atunci era la ordinea zilei în toate universităţile şi nu însemna o *familiaritate nepermisă între profesori şi studenţi. Faptul i se părea profesorului I.D. Ştefănescu, şi pe drept cuvânt, de la sine înţeles.* A *icăieri nu se deschide mai bine sufletul însetat de înţelegere al tânărului, ca şi cel al maturului său profesor, dornic de a-şi generaliza experienţa, decât într-un moment în care eticheta, la o halbă de bere, la un pahar de vin, a căzut. Personal, am aplicat şi eu acest sistem. Nu sunt un mare amator al crâşmelor, dar cu tinerii îmi plăcea întotdeauna*

să discut, şi dacă crâşmele de orice grad îi aduc pe tineri la nivelul de plutire, făcându-i comunicativi, în crâşme mergeam să discutăm, orice ar fi spus decanii, rectorii şi intendenţii facultăţilor, ori pedeii, cei care sună clopoţelul la sfârşitul orei. (Poate o fac mai puţin acum, când am mai îmbătrânit şi m-am mutat prea departe, în cartierul Pantelimon, poate o făceam mai mult înainte, când locuiam în centrul Bucureştilor şi-mi era mai uşor să întârzii, sau poate nu mai suntem la fel de comunicativi când ajungem la anumite vârste!)

Dar, efectiv, Busuioceanu practica acest sistem, e drept, foarte rarcu parcimonie, nu cu largheţea lui I.D. Ştefănescu, jupiterian prin excelenţă. Cu, să spunem, spiritul de economie intelectuală al celui născut în zodia Gemenilor, mercu – nan cumpănit, deşi comunicativitatea e legea lui, Busuioceanu nu voia să-şi cheltuiască „talantul" oricând, şi nici cu oricine. Îşi alegea interlocutorii şi, atunci când nu erau de aceeaşi vârstă cu el, îi tria bine. Pentru un student era un privilegiu imens să fie invitat al profesorului, şi el îl *ducea de obicei în marile restaurante, unde se presupunea că studentul, datorită preţurilor prohibitive, nu pătrunsese vreodată. Ceea ce însemna pentru un tânăr o experienţă mare, un lucru extraordinar, De altfel, lui Busuioceanu îi plăceau foarte mult marile restaurante, asta însă fără să le dispreţuiască nici pe cele mici,* în *care* se *întâlnea deseori cu prietenii de condei, printre alţii şi cu I Tudor Vianu câteodată, la câte o margine de Bucureşti, la Scăricica, în Obor, sau pe malul lacului*

Tei ori Florească, ori Herăstrău, în aşa fel încât acest profesor, care ştia.sa fu savant absolut şi pedagog irezistibil, cu o forţă magnetica le atracţie, deienea, festinurile unde-şi invita amicii, un conviv extrem de plăcut.

Ce rămâne din personalitatea lui f – mă gândeam

adeseori cu tristeţe văzându-l consumându-şi verbal gemul şi, evidfit n? (U™ u, un destin atât de măreţ, puneam în întrebare şi o 7 icem în sufletul unui student din ceea ce a deprins de la profesorul său. ticem.

Nu voi uita niciodată!" Până murim; şi, după aceea, uitam noi, elldent's*/ uită şi alţii Dar lucru foarte curios, şi îl experimentez cu generaţiile: care se succed între absolvirea cursurilor de istoria artei şi momentul când ies în arena publică, oamenii aceştia formaţi de noi, de Schileru, de mine, de cea a lui Dan Ilăulică, încep să semene şi cu Busuioceanu – nu ştiu cum*

Ti cu T. Z Vumu. iarăşi nu ştiu cum. Seamănă cu profesor „noştri, cu «e* c*art i-am inhalat n*o, le *care ne-am îmbibat noi, profesorii lor* şi te *care potie fără să ne dăm foarte,* bi*ne seama,* i-*am continuat* în *vreun fel volt sau poate (*Z*ar ara să „m „i i-am proiectat a*P*o, către ei.* G*ăsesc câteodată, într-un to* ca*re n-a* îm*plinit încă 3*0 *de ani, accente pe care le descopeream c*u *surpriza l*a *Alexandru Busuioceanu sau l*a *Tudor Vianu p*e *când eram ciracul lor,* sa*u hi mai străluciţi chiar, îşi neagă uneori profesorii ca Busuioceanu când afirma că Matteo Marangont n*u s-*ar Preocupa. iecit defectul material a*l *operei,* de *elementele ei concret materiale.* Fa*ptul era, totuşi,* de *natură să inspire dorinţa de a le cunoaşte opera,* cr*ed e*u – şi-*mi* amintesc că *tot după părerea bună despre spiritul criticii lui l-am aprobat pe promotorul comfigurativismului şi m-am aşa L Înţelegând că,* pr*in elementele materiale care sâni limbajul operei se poate a i g c*u *adevărat l*a *mesajul e*i, la *semnificaţiile implicate,* ţ *Z*

făcut cred pasul înainte, iar dacă am încercat să-l fac şi eu în *1941 m pomenitut studiu din... Analecta" Institutului de istoria artei, despre Leonardo şi perten-a sa spirituală, care în mare parte era inspirat – ca pune me o o °g™*

din discuţiile mele cu Busuioceanu, prelungite după o

ucr f „susumi

„Arul său, având drept subiect opera lui Leonardo – dacă această formulă de critică, este pentru ca în *Romama exista. Bus”*, oc*ean,»*

Acesta este desigur lucrul cel mai important: faptul de cultura, luaiin esenţa sa, nu ca eveniment cu datare istorică. Transmiterea ştafete la toate seminţele care rodesc numai după ce învelişul lor ei. Ţ-e: fească ţătura lui Busuioceanu trebuie să poată fi pusă în situaţta de a tzbu în continuare. El nu este numai un capitol din istoria (Jtul de atoroxicare a făcut nişte paşi extraordinari în acel moment în care o (/esiuf” e „fi°X.j, nativă) undă de democraţie se putuse instaura după dar a făcut nişte paşi incontestabili. Nu înseamnă, perioada spe-va, „ceva extraordinar în cultura românească a acelui moment, ci ™ ™ ™ ™ «Paf pentru clădirea unei vetre de cultură românească eterna, a ca acestor care trebuie să facem azi aluzie cu trimitere certa, pentru ca învăţat f-s (maeştri au intrat, în ultimul deceniu şi jumătate, de la r (

hi tradiţia cea mai bună a acestui popor, cea pe care caii am să o ™nvtem asta, după ce am căutat s-o uităm, pe nedrept, în lr/ctU c-te. douai Jt/, a vedi una sunt convins că personalitatea lui Alexandru Busutocear întruni de prim ordin pentru cultura românească şi *mondială dul”. Ce făcut tot ce a scris şi a făcut în ţară, aşa cum se va desfunde şi din ceea ce a jacu după plecarea în Spania, unde plăci comemorative ne arată la Madrid casele în care a locuit unde istoria literaturii spaniole ti considera ca pe un mare Poet creator de curent literar şi creator de limbă spaniolă, deţinător al unor premii importante, cum este cel al revistei „Insula”. Subconştientul lui care f™et™na Perfect în româneşte şi în italieneşte, a început să funcţioneze după 1942* şi *în spanioleşte, cu toate că într-o scrisoare, pe care regret că vicisitudinile unei istorii Personale, care nu merită să mai fie rememorata, m-au*

făcut să nu o mai am îmi povestea, în 1943, cât de greu îi vine unui cunoscător de limba italiana st era un desăvârşit cunoscător de italiană – să se adapteze tocmai datorită similitudinilor lexicale, la spiritul atât de diferit ca forma interna al limbii sP™°*le> a devenit totuşi un perfect cunoscător al limba spaniole şi chiar un crea o limbă literară, acolo. Dar ce-i mai interesant este ca (şi lucrul l-am aflat aou*™fi *ani la Köln, unde am vizitat-o pe poeta Antoanetta Bodisco, nepoata criticului Vladimir Streinu, cea care i-a fost foarte aproape m-am sat de exil spanwl) Busuioceanu a publicat acolo şi un volum de poezii romaneşti, altele noimi te cele vechi, pe care le publicase în ţară şi care pot fi găsite în colecţiile de reoiste.*

*Ar fi poate interesant să fie şi ele reeditate. „*7 –, nv*.*

Cred că toate acestea fac parte din patrimoniul naţionalchiar dacă nu o fi opere evaluabile cum sunt cele de artă plastică fac astăzi parte din patrimoniul naţional, sau manuscrisele, chiar dacă nu sunt decât vorbe ste™*8, afte*?* care au zburat din gura lui la cursuri, sau au fost aşternute gazetăreşte, dit fuga peniţemostre de gazetărie curentă, pe care simpla frunzărire a are (° şi periodicelor vremii ni le pune la îndemână, dându-ne dreptul să-l reconsideram pe Busuioceanu ca pe un foarte valabil şi actual gânditor social*:

*«În cronica românească, 1938 va rămâne însemnat*prin *schimbările politice pe care le-a văzut. Arta a rămas mai în urmă, mat sfioasa,* în *aşteptarea poate a unor zări noi care să se deschidă şi pentru ea*

Nu este de mirare, căci asemenea ezitări şi aşteptan exista azi pretutinden chiar acolo unde tradiţii mai mari şi manifestări mai puternice au pus în miniartiştilor unelte mai sigure, iar spiritul lor gânduri mat cutezătoare.

Vremurile sunt însă în mari prefaceri. Arta nu poate rămâne *strama de asemenea transformări. Ea a fost întotdeauna oglinda formelor de viafa Şi a aspiraţiilor*

umanităţii. În mina meşterului care a cioplit piatra sau a PYpf create a fost întotdeauna o zvâcnire a vremii lui, care s-a comunicat însăşi oper şi a dat formelor ei valoare de simbol uman. a sâwrm

O asemenea valoare stă înainte de toate în contemporaneitate, în ritmul s-*r0*

nizat al creaţiei cu aspiraţiile semenilor. Artistul nu se poate sustrage ritm fără profeţia de a-şi rosti propria-i condamnare la exilul dincolo de utilitate şi de aderenţă cu viaţa. Nici Michelangelo, nici Phidtas şimaeşti ai catedralelor de odinioară, n-ar fi ajuns la formele eroice dacă şi-ar fi închipuit existenţa desprinsă de comunitatea dimprejur şi redusa la o simplă manifestare individuală, pe deasupra vremii lor.

Arta românească trebuie să-şi pună astăzi cea mai grea Problâma' cfnf este mai puţin a spiritului şi a artei europene în genere. În ce măsuralormde noi de viaţă îşi găsesc oglindirea în operele artiştilor de azil care murilor noastre în creaţia arhitecţilor, sculptorilor, pictorilor? Caresmt drumurile noi pe care se îndreaptă arta lorf

— *România*, Bucureşti, 1 ianuarie 1939.

Răspunsurile la asemenea probleme nu sunt încă formulate, şi ele nici nu pot Jro" Omul «„«este în Lentre. Da*, creaţ. a»* H*ei – U" nioau să* n*u s*imtă *ea însăşi impulsurile noi şi să* n*u c*aute *for*mele *care să* l*e corespundă. Ac*est*'s%—**

*C°*Dar P» *mmai* (*«articole* * «ce» «*>/*» «*dnnaleumr froueme rulturale ce trebuiau să ţină seama de evenimentele politice se vădeşte un fel de*

5 TO»

Ikî «*/> «» * «*Busuioceanu despre unul dintre cei dintre şi cei mai elevaţi rheninoi. istorici de artă români*: *Odobescu.*

din concepţia lui, toate aceste monumente preistorice, romane mediev, sau mai recente erau

„antichităţi naţionale". aparţinând, aceluiaşi trecut istoric şi constituiau un obiect unic pentru cercetători. Studiul lor avea un scop mult mai important decât de a stabili o cronologie istorică, sau a constata H

— Eni mente petrecute pe pământul nostru. Ea urmarea spiritul însuşi de creaţie al poporului nostru –, sentimentiil său de frumos şi concepţia lui mai Malta de

VUlţa Odobescu este într-adevăr cel dintâi care vorbeşte despre *instinctul de artă" al toporului nostru despre „stilul" său şi despre „principiile unei estetici naţionale. El necunoaşte aceste Prin ipU pretutindeni, în portul ţăranului nostru,* în *ornamentaţia lui geometri că – a căra concepţie îndepărtată o regăsea până în obiectele preistorice aflate f e pământul nostru – în monumentele vechi şi noi, risipite pe tot cuprinşid tampyoj) în toponim român şi mai dezvoltat la dânsul* decât *la cea mai mare parte din naţiunile moderne chiar din puţinele monumente ce păstrăm de la străbunii noştri putem distinge în acele producţiuni ale trecutului nişte caractere care constituie «» stil artistic românesc stil ce, în unele epoci mai fericite, dar din nenorocire prea scurte ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem mmdn şi acum.*

Întemeiat pe această constatare, care preţuia cât un manifest ai artei «„fronde Mnă atunci ignorată, el se ridică împotriva acelora care, iubind arta sau chiar mânmnd-o cu destul talent, o înţelegeau totuşi ca p ceva fără patrie, ca o facultate m/.p. rtivă – cum spunea el – eclectică, cosmopolită...

Arta e universală, dar ea trebuie să plece din fondul naţional al, din instinctele lui pentru frumos şi din tezaurul lui de tradiţii strămoşeşti.

Nu voi mai cita şi alte cuvinte ale lui Odobescu despre aceasta arta naţională cuvinte Pe care să nu uităm că le rostea într-o vreme când *Aman era mea tânăr şi când Grigorescu se găsea abia la începuturile sale. ar voi su mia*

fa A destul de important al urmărilor pe care le aveau cercetările atât de disciplinate şi în aparentă aride pe care le pornise el în domeniul arheologiei. De la cioburile preistorice şi până la arta naţională, de la noţiunile elementare pe care trebuia să le ofere diletanţilor timpului şi până la definiţia esteticii poporului mL iJI Tvast iominiu fe care şi explora primul ş, în care avea să aş" e semne de îndrumare ce stau şi astăzi în picioare. Arheologia şi istoria artei româneşti au făcut de atunci desigur mari progrese. Dar ele n-ar fi fost posibile fără prima lui învăţătură şi fără îndrumarea modernă pe care Odobescu a ştiut să le-o dea».

— *Ce frumoasă lecţie de consecvenţă istorică, etică, naţională şi ştiinţifică ne dă, prin asemenea texte, precursorul Busuioceanu*! *Şi cât de valabile sunt spusele sale, veşnic, pentru noi*!

Marin Nicolau-Golfin spunea, şi mă refer din nou la fostul asistent onorific, pentru că este o bună sursă de informaţii – înţelese conform individualităţii lui Golfin – că Busuioceanu avea o mare exigenţă faţă de scris. Lucrul este foarte exact şi important. Avea o mare exigenţă faţă de scris, dar în acelaşi timp ştia şi să scrie prompt, cu o mare rapiditate. Se afirmă că Busuioceanu blama pe toţi acei critici care se duceau o singură dată într-o expoziţie şi, după aceea, imediat, scriau. Blama, e drept, superficialitatea în general, dar tot de el la ştiu că există expoziţii la care te lămureşti de la primele cinci minute, aş adăuga, expoziţii în care nici nu mai trebuie să intri cele cinci minute, pentru că te-ai lămurit începând de la afiş. Ştiu că odată, în 1942 cred, când am luat un interviu lui Ion fălea, (poate a fost primul mare interviu pe care l-a dat acest important artist, publicat în „Universul Literar", în acel an, poate să mă înşel, să fi fost la sfârşit de '41, sau, în orice caz, în jurul acelor date) – am *făcut aluzie ta,* o *afirmaţie a lui Busuioceanu.* De *fapt,* Ja*lea făcuse aluzia cu*

pricina, dar *interviul era semnat de mine.* Bu*suioceanu era directorul meu la direcţia de studii şi documentare de care am vorbit,* şi *cu toate că nu eram decât „diurnist" acolo – că niciodată pe atunci nu am avut un post serios – de el depindea dacă a doua zi aveam sau nu aveam salariul respectiv, care era foarte important pentru an om tânăr, familist de la 20 de ani. Era foarte important să am acest salariu, şi cu toate acestea n-am pregetat să scriu împotriva părerilor lui Busuioceanu, ceea ce I-a mişcat foarte tare. M-a chemat şi, în loc să-mi spună, aşa cum ar spune un director de peste tot din lume, de oricând şi de oriunde; „Cum îţi permiţi, măgarule?"... a spus: „Îmi acorzi un spaţiu şi mie la revista în care publici?" sau: „Poţi interceda să mi se acorde şi mie un spaţiu, ca să răspund interviului dat de Jalea?". Şi bine înţeles, cu promptitudine, a răspuns. Este unul din puţinele articole pe care le-a fabricat de la o oră la alta. Un răspuns care polemizează cu mine, nu cu Jalea, cu mine care – chipurile – schimbasem sensul spuselor lui Busuioceanu, şi a fost publicat integral, de mine, în „Universul Literar", ca o dovadă a raporturilor civilizate care puteau exista pe-atunci între publicişti de vârste diferite, între maestru şi elev, între director şi funcţionarul său. Nu mi s-a mai întâmplat aşa ceva niciodată după aceea.* Ba, încă, mai mult *decât atâta!* Odată, tot în 1941, la început chiar, am protestat vehement, în biroul lui Busuioceanu, în prezenţa lui Emil Turdeanu şi a lui Mihai Pop, împotriva unei circulare, pe care o transmisese în multiple exemplare funcţionarilor direcţiei de studii şi documenteare, şi din care ieşea foarte blamat fostul director temporar ce-l dislocase, înlocuindu-l pe el, în aşa fel încât se arunca o lumină foarte urâtă asupra acestui fost director, calomnie nemeritată, căci şi acela era un intelectual de mare clasă şi intrase doar din idealism etic într-o blamabilă conjunctură (conjunctură politică, ce s-a dovedit ţării nefastă), aşa,* cum

să spun, ca musca în lapte. L-ar fi putut costa foarte mult pe acel fost director, şi m-am dus să-i atrag, omeneşte, atenţia directorului Busuioceanu, că sunt lucruri care, deşi pot fi adevărate, nu se spun şi nu se fac. La care, după ce a ridicat un timp vocea încurajat de cei doi care erau de faţă, mi-a declarat: „Ştiu că ai dreptate! Şi ştii că ai curaj”…

ca *a revină şi să taie di „raportul să „acele cmnte confrate le scris, peste a cărm vini le a-l f*, mloc*mt,* într-*un post la* tare *fu,* e*a.*

*„PUTea sâtâde-ZTrulie I-a apropia, mai nud, le nune fi I-a făcut să ceară ca în 1942 când a plecat, să fiu colaboratorul şi secundul Im asistent Z catedrade istoria civiliza*l *române la Madrid* şi *secretar al Institutului de cultură românească. Actele fuseseră făcute, dar nu de amintit aici Nu făcusem încă armata. Eram în* ra*boi. Şeful Statutul major era un general care fusese subalternul tatălui meu pe vremea când era sui locotenent Ba mai mult, în şcoala militară, prin 1910, primise o palmă de la tatăl meu şi-a adus aminte Valma din 1910 a izbucnit foarte puternic peste decenii şi Generalul mi-a interzis această plecare, care – soarta e o, dea, ma *»,» / leaptă decât «oi – mi-ar fi pus la disfoztfe, poate.* MMbM «J*

Unduit multă vreme şi muzee pe care le-am văzut doar pe la 50 de am dar m”; 1: stă plecaref să cunosc „iţe real. tat, pen.ru soarta care m-a făcut să le trăiesc, pentru ca ştiu ce YZTfă cid să nişte mas ni aia naţiunii mele aici, st nu din afară. *Şi asta m-a făcut să înţeleg în.je sensuri ale istoriei pe care oameni expatriaţi nu reconstitui niciodată, nişte adevăruri adânci, care-s tezaurul meu, la care ţin, la care n-aş renunţa pentru nimic, în lume. –* 77.

Nu ştiu care a fost perspectiva lui Busuioceanu despre Romama zilelor noastr ştiu că în 1943, interceda, de la Madrid, în scris pe lângă *directorul*

7 *junct al fostei sale direcţii, istoricul literar comparatist Alexandru Ciorănescu, a/S tof – de isZI*

literaturii universale şi comparate, savant cu renume

— Ni) i-a să se or-ani-e-e la Bucureşti o expoziţie de pictura românească universali, ca să se orbaui-z-z m, r cinvnnpsru mi-a cu temă spaniolă; pictori români călători prin Spania Al *Ciorănescu mi-a încredinţat mie organizarea acestei expoziţii, care a şi fost făcută,* în *1943*

s, deschisă oficial în sala Oficiului naţional de turism. Catalogul mai, exista în biblioteci şi cuprinde cu lux de amănunte, artişti care erau interzişi pe atunci, ntroduşi de mine (cu voia lui Ciorănescu, şi cu ştirea nemărturisita a lui Alexandru intioduşi se mine (cu uuu Samuel Miltzner şi o seama lelm Ze efectiv, erau în temă şi nu puteau fi ignoraţi, chiar dam legile rasiale monare U eliminau Dar nu ne-am supus. Soarta acestei expoziţii deschisa l \nml din prietenii lui Busuioceanu la Bucureşti, ambasadorul Spaniei de batunci marchizul de Casa Rojas, şi de către profesorul Oprescu, prezent la – ernisa cu Zinvdtura, ca şi cum el i-ar fi fost autor, a fost foarte trista. Miniştrid propagandei a simţit nevoia, după numai cât ev a zile, s-o înlocuiască cu „xbo-iţie de şervetele aşa-zis „naţionale", brodate de către o cucoana sau mai multe, de o asociaţie care avea un nume frumos ardelenesede prin – f v *–, de un rub de alte distinse nume, patnoate de circumstanţa. Da.* S-**SP"* S *„Xu tine decât trei zile", şi s-a scos parţial expoziţia, în care erau I etraşcu PMadx D-ră – autescu Magdalena Rădulescu şi Iser, pentru a se prezenta bărdace*

™ţ-uH falsificau la U ™

wbri Moravurile acestea, de bună seamă, nu vă spun nimic nou: le c-o-eţt.

Ele constituie o subliniere a faptului că tradiţia caragialescă e instaurata aici de mult că sunt lucruri care grevau puternic arta românească şi *dezvoltarea ei, cultura românească în general,* şi *împotriva cărora seriozitatea critica a grupului de sP S de care am vorbit, cei formaţi în*

spiritul lui Busuioceanu şi *Vianu, sau cu Profesorul Oprescu şi cu elevii lui, după aceea, în ţara, au trebuit să lup t.*

Busuioceanu a făcut cât a putut până în momentul în care şi-a dat seama, ca toate căile îi sunt barate. A acceptat să facă mai mult plecând într-o străinătate din care n-avea să revină decât, cred, o dată, în primăvara anului 43 pentru un scurt răstimp; părăsindu-şi biblioteca, fişele, manuscrisele instrumentele, de lucru, casa şi familia pe care nu le-a mai revăzut, a plecat acolo unde putea lucra în *interesul culturii ţării sale şi în al literaturii şi artei de bună calitate, cea care transcende graniţele, dar e totuşi aşa de impregnată de solul natal.*

Fie ca soarta acestei cărţi să-i readucă în mijlocul nostru, al celor cărora le-a fost dator deschiderea de drumuri cu largi orizonturi, din care cultura românească nu are decât de câştigat. Ceea ce a reuşit să facă o ana Busuioceanu, tuca scriitorului, a desăvârşit colegul meu mai tânăr '1 heodor Enescu, criticul de mare erudiţie probitate şi cultură, de o autentică şi nobilă vocaţie pentru slujirea adevărului istoric, şeful nucleului de cercetători din fostul Institut de istoria artei afiliat azi „Institutului de arte plastice Nicolae Grigorescu", intelectual subtil căruia-i datorăm recunoştinţa noastră, ca şi înţelegem conducem de azi a editurii

Meridiane. 7

Ion nunzetii

Artă românească

Artă românească veche şi modernă andreescu1

— În 1889, la câţiva ani după moartea lui Ion Andreescu, un vrancea apărut în „e\is a gfi zise cariera pe un pat de despre nenorocosul pictor, care, c'ine în Salonul din ăst timp – suferinţe, în mizerie şi aproape necu „aşezată, prea sus, într-o scria Delavrancea – a. văzut P**™ Srtebile tine a văzut această pădure Ancă" desig™ L

convins ca „autorul acestui me.ru pătrat de pânsou” a „poi el” usr;

jftă SÂWIGR-li *” „” enie de sinci excepţionali o pot avea a Prieten al lui Grigorescu, şi într-o

Delavrancea mergea mea mai dep nu sg sfia să compare vreme când marele pictor era ad™1™ e concluzii re-a dreptul neaşopera lui Andreescu cu a acestuia, 1 §. „r g: aici e un punct teptate: „În faţa peisagiilor lui, vezi natura vie şi ™ Ceea ce la Ancare îl deosebeşte de fermecătorul nostru maest J splendoare năsdreescu e viu. la Grigorescu e «e-%CGS «lent. La Grigorescu cută, la Andreescu se pieface p *, Andreescu simplitatea apabogăţia aparentă te răpeşte fără a te convinge a Andree cu p rentă te pune pe gânduri = „” „ne sunt „îs. e rM”.

admiri; admiri fără regret şi tara reticenţa, uit f mate limpezi ale esenţialului din na ura„Ninar) P ooera inegală, creată Cine îl cunoscuse aşadar şi. urmanse de unora cu multă trudă, dar plină de adâncime, nu talent putea pune în dintre contemporani drept un artist excel”°nf, O Delavrancea raporta cumpănă însăşi personalitatea unui maestru t g. un în acelaşi articol şi cuvântul altui artist, G.D. Mirea, care nu f

— I Revista 1889, nr. 3, 15 martie.

Bucureşti 1936 (61 p. + 66 *PUbotele din subsol aparţin autorului.*

categoric: „Andreescu, în peisaj, a început cu ceea ce alţii abia uneori pot să sfârşească”. Iar Grigorescu însuşi, după toate mărturiile pe care le avem, arăta aceeaşi admiraţie pentru nefericitul artist, căruia îi fusese prieten şi protector în vremuri de restrişte. w

Dar aprecierile acestea, care veneau ca o încercare de încununare postuma, n-aveau să aibă prea mult ecou. Ele n-au trecut dincolo de un cerc foarte resstrâns de artişti sau de preţuitori de artă, care îl cunoscuseră

personal. Şi când aceştia au'încetat de a mai evoca amintirea celui dispărut înainte de vreme, uitarea s-a întins repede asupra lui şi asupra operelor risipite, rămase ca şi necunoscute. Zece ani mai târziu, în 1899, când unul din foştii săi profesori, C.I. Stăncescu, îi închina un articol mai lung în revista „Literatura Arta română" \ judecata asupra lui Andreescu era mult mai temperată, arătându-l ca pe un artist fără noroc, care ar fi putut izbuti să creeze opere de valoare dacă ar fi trăit. Destinul duşmănos îl urmărea astfel şi dincolo de mea. ne încercările chiar de a-i evoca amintirea îl nedreptăţeau, scăzmxiu-i meritele. Opera lui Andreescu rămânea învăluită într-o obscuritate care o înlătura aproape din istoria artei româneşti...

Numele său mai circula totuşi printre câţiva iniţiaţi, care ştiau unde se ascundeau pânzele zugrăvite de mina febrilă şi nu destul de experimentată a artistului nedreptăţit. O expoziţie de opere ale lui a fost chiar organizată odinioară la „Tinerimea artistică" de pictorul Jean Steriadi, unul din admiratorii cei mai statornici ai lui Andreescu. Dar arta acestuia n-a ajuns a fi mai bine cunoscută, nici a se impune în conştiinţa publicului, prea puţin lămurit asupra personalităţii artistului despre care auzea întâia oară[1].

Încercările s-au repetat apoi în expoziţii colective, unde opera lui Andreescu putea fi integrată în propria ei epocă, alături de pictura lui Grigorescu. Câteva tablouri au figurat astfel în expoziţiile retrospective, organizate în 1925 la Paris 2 şi în 1927 la Bucureşti[2]. Alte bucăţi, poate cele mai reprezentative, s-au găsit apoi reunite pe panourile de onoare ale Expoziţiei de artă românească, pe

---

1 Exposition de Vart roumain ancien ci modeme, au Musee du Jeu de Paume, a aris,
25 mai au 1-er aout 1925. iqo-7

2 Exposition d'art roumain, Cataloguc, Congres de la Presse latine Bucarest 19 .

care în 1930 am organizat-o împreună cu prietenii O. \Y. Lisek şi St. Neniţescu la Iiaga, Amsterdam şi Bruxelles[3]. Am reprodus atunci într-un articol din „Gândirea" aprecierile cu totul elogioase de care Andreescu s-a bucurat în critica străină, unde, preţuit mai mult chiar decât Grigorescu, socotit mai modern decât el, a fost comparat cu artişti contemporani ca Sisley şi Pissarro. Un an mai târziu, un număr ceva mai mare de bucăţi au fost expuse în retrospectiva de la Bucureşti „O sută de ani de arta românească, relevând încă o dată personalitatea puternică a artistului atât de puţin cunoscut.

O prezentare mai largă însă, care să încerce reconstituirea întregii opere a lui Andreescu şi oarecum dezvăluirea ei publicului mare, încă nelămurit, nu s-a făcut până la expoziţia de la Fundaţia Dalles, acum patru ani, and, cu ocazia împlinirii a cincizeci de ani de la moartea artistului, o mare par e din tablourile sale au fost tunatelacune-ire-te 5, Pnici fără unele Steriadix. Am avut atunci un tablouri întrunite, erau totuşi destule erori de atribuire fi. Dar în cele peste.8° argintate melodioase îns- *Zfă* s-ape IStăorulu, atent, în etapele variate şi extrem de interesantexpoziţia de la Fundaţia Dalles artefluiuasaovreme ignorisipită şi de inegala a acestui an Dutem întregi prin puţinele date biorată. ne apare acum mult mai clară şi o putem mueg-ţi deosebit grafice pe care le avem şi Prin °Pertle; Plecţii particulare. E o reconstide semnificative, care se mai ţ, a se p f tul că cele mai multetuire nu lipsită de dificultăţi, mai ales tinmci. 1 care le avem asupra din tablouri nu sunt datate şi Cercetarea atentă a mijloacelor activităţii lui Andreescu sân cu for; te je artist îngăduie totuşi clarificări picturale şi a influenţelor

3•• i Tentoonstelling van Roemeensche Kunst, Gemeentc Museum voor Moderne Kunst, te s-Gravenhatre 3 tot 25 mai 1930. Si ediţiile pentru Amsterdam şi Bruxelles, in acelaşi an

diverse elemente, formaţia artei pe care nu le aveam până acu. pentru a fi şi astăzi uimitoare, destul lui An dreescu ne apare destul de rap P r „mine ne înţeleasă. Temperamentul de strânsă totuşi şi de logica Pe., înrerrcări la şi sobrietatea şi voinţa sa său se iveşte covârşitor de la Pânele a ca-ul artă, născută din mari de meşteşug. E un artist mtl-al resursele uimitoare ale unei sensibilităţi dificultăţi, avea să reflecte Lsunt a cerceta azi, la un răstimp din cele mai autentice şi e de-aţe fi judecată în perspectiva artei atât de mare, când pictura lui A P M carieră, experienţa

— dureroase – e, a lucrărilor din urmă.

— Impresionantă, într-adevăr, concentrarea găsea totuşi care, fără mari facilităţi de ex presie °r” cât râg zui pentru a atinge în el însuşi resursele unei arte căreia nu i-a lipsit ciecn b F

culmile cele mai mari. incomplet şi mai întâmplător. O edu-Formaţia lui era tot ce putea fi mai în p „d it propriul sau

° „Sscrise ia BnenreşU, în SSA MS

cu oarecare stare, şi nimic în preajma lui n-ar fi putui a

„T ţ Dalles – I Andreescu, N. Grigorescu.

— Academia Română, „prefaţa de dl. G. Oprescu Dl. Oprescu

St. Luchian, 28 mai – 1 mite 1932, Bucureşti GJ; icctia Apouo, „Ramuri”, Craiova, 193

a publicat în urină şi un studiu asupra lui f „în ziarul „Calendarul”, în vremea

— Studiul de faţă a apărut întâi într-o serie, e Kevista Fundaţiilor Regale, când expoziţia era încă deschisă. urne şi mi e aduce> pe lângă alte completări, numerele din ianuarie şi aprilie 1935. ipar. lui Andreeslu va şi analiza unor opere care n-au fost mea expasc. În catalog t urma, pentru întregirea acestui lui Andreescu era 15 februarie

185 1, după înfoist. Îks pe care avea să le nutrească mai târziu. Şi-a petrecut copilăria plăpândă şi lipsită de evenimente în decorul amorf al unei mahalale bucureştene de acum şaptezeci-optzeci de ani, învăţând clasele primare la şcoala particulară a unui oarecare Apostolatu, iar mai târziu, între 1863 şi 1868, cele dintâi clase de gimnaziu la Liceul Lazăr, pe atunci lângă Biserica Bradului \ Era un temperament tăcut şi trist, înclinat către izolare şi preocupat de ciudate reverii, care îl absorbeau până la uitarea de sine. Părea detaşat de viaţă şi de ai săi, cu toată duioşia şi delicateţea pe care le arăta tuturor.

La optsprezece ani se izolase de familie. Locuia singur la Hotelul irascati, unde şi-a petrecut anii săi de elev la bele-arte[4]. Se înscrisese în şcoala de curând înfiintată în 1868 n, şi era unul dintre cei mai sârguincioşi elevi. Ştia carte mai multă decât camarazii săi şi audia toate cursurile, şi practice şi teoretice. Avea profesori pe Aman, pentru pictură şi desen, pe C.I. Stăncescu, pentru estetică şi istoria artelor, pe Alecu Orăscu, pentru perspectivă, şi pe d-rul Al. Marcovici, pentru anatomie. Era tăcut şi serios, plin de sfială şi neîncredere în sine, cum ni-l descrie profesorul său Stăncescu, şi cu toate marile calităţi ascunse în el, avea să se mulţumească a se exercita în tot timpul şcolii numai la desen, fără a îndrăzni măcar să mărturisească cuiva dorinţa lui de a ajunge pictor[5]. Părea, pentru oricine îl cunoştea, pentru profesorii săi chiar, care, cu excepţia lui Stăncescu, nici nu i-au dat vreo atenţie deosebită, un temperament insuficient, preocupat mai

---

4l ui Andreescu luna februarie 1850. Certificatul, eliberat în 1869, la absolvirea gimnaziului, precizează: ,,Andreescu Ion, născut: anul 1850 luna febr.; profesia părinţilor: circiumar,

5i Din acelaşi certificat de studii citat mai sus reiese că Andreescu a urmat şcoala timp de cinci ani la Liceul Lazăr, în prima clasă rămînînd repetent. In anii următori însă, notele îl arata ca pe un elev foarte bun la toate materiile. La desen e notat, fireşte, m toate clasele cu 10. Profesor îi era Xh. Aman. 9

degrabă de a cunoaşte decât de a crea el însuşi şi predispus a se refugia curând în obscuritate şi anonimat.

În 1872 (avea atunci 22 de ani), cu medalii şi distincţii vrednic obţinute, el îşi câştigă într-adevăr un tihnit post de maestru de desen şi caligrafie la Buzău, unde se grăbea să se aşeze, 3. Nu atinsese încă un penel de pictor şi nici nu părea decis să o facă. Lumea de culori şi de luminiţa artei era numai în curcubeiele lui interioare, pe care ochiul său le privea încă în secret, cu ispite şi cu neîncrederi de nimeni cunoscute.

Şi iată primele încercări, făcute aproape în taină, după ce sfârşise şcoala şi când nimeni nu-l putea povăţui. Stângaci, cu o neştiinţă care I-ar fi putut ruşina în faţa multora dintre foştii săi colegi, el zugrăvea pe pânze sau cartoane mici, case umile şi mohorâte din mahalalele Buzăului, chipuri jmzere de oameni întâlniţi prin aceleaşi meleaguri de periferie, câte o natură moartă sau câte un portret, în care cel mai perspicace ochi n-ar fi putut descoperi extraordinarul talent ascuns încă în poticnelile neştiinţei.

Câteva tablouri din această perioadă «toţtoci Andreescu:

t f 3 „tst şi

SSA – asătăî-A

& *se îă2S5S* & *

nebulozităţi interioare, tara reo

„Pr/ su t „tu, s – Îngi-Srată şi aP – t-e tr-g5 torăprime lucrări, O m şi nu mai îrssrs” s „e ts «w «*

cu însuşi sufletul. *jr* 15 u u putea atunci preţul. „De tehnică pe care nimeni mea m³, bunee în care prog felelor i i mietăţii Amicilor Belilor

«Ssaffisî

rstjr-xsns p”.

rezervată numai u, până atunci. stăncescu s-jsksk. – v – aW

turi de Dürer, Van Dyck, Watteau… Şi tot atâtea opere, mai mult decât dubioase desigur, asupra cărora ochiul naiv şi străbătut de emoţii al novicelui trebuie să se fi oprit cu fascinaţie. Puţina familiaritate cu o artă care pe atunci ne era încă atât de îndepărtată îngăduia astfel de mistificări, ieşite din intenţiile cele mai bune. Micii maeştri anonimi, adunaţi de colecţionarii noştri, sausimplele copii înnegrite de vreme, pe care le mai întâlnim şi acum prin colecţiile noastre de artă veche, au jucat atunci un rol măreţ în Bucureşti, punând în faţa ochilor uimiţi şi încrezători iluzia unei arte încărcate de trecut şi de glorie. N-a fost totuşi puţin. Căci pentru o sensibilitate ca aceea a lui Andreescu şi pentru curiozitatea lui atât de dornică de a cunoaşte de-a dreptul secretul artei de odinioară, operele acestea cu nume de împrumut – printre care vor fi fost totuşi şi unele destul de bune – trebuie să fi însemnat o adevărată şcoală, mai temeinică şi mai plină de învăţăminte decât cea pe care artistul începător o urmase până atunci. Ispitit şi încântat de ceea ce descoperise, Andreescu se putea întoarce astfel la Buzău, în iarna acelui an decisiv pentru el, cu cunoştinţe însutite despre meşteşugul penelului, cu sufletul fagure de culori şi de nuanţe şi cu hotărârea mai puternică decât oricând de a fi pictor.

Se apucă din nou a picta, în izolarea provincială de unde singurul contact pe care-l păstra cu lumea artistică era corespondenţa cu profesorul său Stăncescu. Timid şi încă excesiv de modest în scrisorile sale, el era din ce în ce mai cutezător şi mai sigur de sine. În faţa pânzelor pe care îşi aşternea culorile. Naivitatea şi dificultăţile primelor încercări începeau să se risipească, îngăduindu-i realizări care ne surprind acum când ştim cât de puţină pregătire sta în urma lor.

O bucată datată chiar din 1873 ne instruieşte

suficient despre această transformare petrecută aproape de pe o zi pe alta, care îl aducea dintr-odată la o conştiinţă artistică şi la un meşteşug de-a dreptul uimitoare: *Pepenii* din col. Maria \arka17. Nimic în pictura aceasta de dimensiuni mici, decât ai, + în verde Re un fond obscur de brunr1 dh»

* – începea”.

cunoască resursele artei sale. Încercare în care punea m-au speranţe.

Andreescu se pregătea pentru expoziţie a artiştilor în viaţă, la care în 1874 trebuia să aibă loc la Bucur y P sfaturi protectorului sau de voia’s” participe. Necunoscut 5 f „efugU de la Buzău. Şovă. à la Bucureşti, Stăncescu, şi luecu g iţiei trimise lui Stăncescu cruci încă. Totuşi în preajma deschidem exp valoaree să fie expuse

Ţincul ce/mai piti – Erau o *Oală* prezidai de

SS * – * * Celelalte dou” – Ş1 mai ales portretul, au părut slabe. Stăncescu e deosebit de importanta 1S.

Informaţia aceasta pe care ne-o artistului şi să lămurim o etapă

Ea ne ajută să datam unele din lucr-Wţile menţionate

Sr-l SSfe, CLE merita a din SOld chaţnn factură, amândouă tablourib izbesc ss & s1 şi org dta dreptulâv Khiâpictori olandezi, atât de sobri în culoare şi aţi.

la redarea realistă a modelelor. e, inDrinzătoare prin sobrietatea concencât priveşte *Peşin*, e o bucată surp virtuozitatea coloristrată a întregului, prin rara truculenţa a pas P de sau ţică a detaliilor. Lovituri micidei penel afe, sideM> tru a de verde sau aglomerează pasta de g complexitatea de culoare a reda în minimul de efecte toată strălucrea aceasta solzilor lucitori şi reci. Andreescu Pre reuşea, prin tonalitatea întreaga r ST SWfe intrat, Să dea până şi llUZia-Se it de altfel i-aţe sie. Căci alături de ele tabloul destul de râu păstrat şi de o epocă şi lucrate în aceeaşi man în care gă Sim şi clerealizare mai puţin

izbutita, *lega*, ci de arama cu reflexe – o

Elre St-rică Sela. ol.

S Seg” al-dree – O nul acuarelat în a tisând *Natura moarta*, din col. bp. îi a de la 73 nu trecuse astfel ţ Ş Cunoştinţa vechilor maeştri tăinde meşte fără urme asupra lui Andreeacu. E descopere. Văzuse opere şugului, pe care singur ai fi în Pg flamanzi, olandezi, A azuse dede pictorii cei mai variaţi – italieni, be, sigur foarte multe lucruri dubioase printre acestea, dar destul de preţioase pentru ochiul lui sensibil şi atent, care atunci putea învăţa chiar de la copişti ai marilor maeştri. Andreescu pare a fi fost ademenit de toţi, mai cu seamă de flamanzi şi olandezi, pe care i-a putut vedea în număr destul de mare în sălile de la Hotelul Herdan.

Nu ştim ce va fi fost Portretul22 de care ne vorbeşte Stăncescu. Andreescu atât de dotat pentru înţelegerea senzitivă a unui peisaj sau pentru interpretarea delicată a unei naturi moarte, nu va avea nici mai târziu destulă intuiţie psihologică sau poate destulă forţă de a domina modelul viu, pentru a fi în adevăr un portretist. Propriul său *Portret*, din col. Muzeului Toma Stelian, şi *Portretul fratelui*, din col. dr. Severeanu, sunt ceea ce întâlnim mai bun în acest gen printre operele sale din această perioadă 23. Progresele sunt destul de mari faţă e încercările mai vechi, atât de slabe, cum sunt *Portretele* din col. dr. Titi Constantinescu şi dr. Andronescu 24. Dar duritatea formelor, factura greoaie şi în genere lipsa de degajare a liniei ca şi a expresiei, ne arată îndeajuns puţina familiaritate a artistului cu genul acesta, care n-avea să fie niciodată al său.

Preocuparea principală a lui Andreescu rămânea pictura de aer liber şi peisajul, pe care le atacase încă de la primele încercări. Expoziţia din 1873 îi oferise şi în această privinţă elemente de studiu importante. Grigorescu în primul rând, cu cele peste 150 de pânze

adunate la un loc, nu-l putea lăsa indiferent. Era maestrul tânăr care cucerise respectul tuturor prin calităţile talentului său şi prin prestigiul şcolii pe care o reprezenta. Andreescu trebuie să-i fi urmărit cu o atenţie încordată, pe care unele din pânzele lui din această vreme o trădează îndeajuns. Şi cu toată deosebirea de temperament, de care trebuie să-şi fi dat seama, influenţele lui Grigorescu sunt totuşi vizibile şi nu fără importanţă în operele lui din aceşti ani.

Două bucăţi dintre cele expuse la Fundaţia Dalles sunt mai cu seamă concludente: priveliştile de bâlciuri din colecţiile A. Belfti şi Clubul Tinerimii25. Cea dintâi e desigur mai veche, poate chiar din preajma lui 1873 – 1874, căci felul de a zugrăvi cerul, într-un ton gălbui nediferenţiat şi mort, e maniera primelor lui lucrări26. Cea de a doua, mult mai fin şi mai nuanţat lucrată, e mai târzie, şi e încă şi mai apropiată de Grigorescu. Asemenea privelişti de bâlciuri expusese Grigorescu la Hotelul Herdan, cu exact aceeaşi viziune de ansamblu şi aceeaşi manieră de a reda mulţimea[6]. Andreescu se lăsa influenţat, poate cu bună ştiinţă şi cu scopul clar de a învăţa. Era însă o influenţă care stăruia, de vreme ce o găsim în picturi ce nu pot fi datate din acelaşi an. Ea avea să se arate şi în alte lucrări, uneori poate mai puţin precisă şi iară voia artistului, contribuind însă neîndoielnic la formaţia lui. Iată bucata *Ţărăncuţa* 27, de pildă, din col. Sp. Haret, care nu putea fi zugrăvită fără sugestia pânzelor lui Grigorescu (un tablou asemănător ca subiect, de un colorit însă mult mai cald şi de o execuţie mai suplă, *Broboada roşie* din col. Paul Petrini28, mi se pare mai târzie). Grigorescu expusese la Hotelul Herdan şi o serie de asemenea ţărăncuţe, care încântaseră prin imaginea lor fină, prin cadrul idilic şi prin lirica suavitate a culorilor. Andreescu încerca încă o dată

6 O asemenea pictură, foarte apropiată de Andreescu, la Muzeul Toma Stelian (Popasul).

să se apropie de maestrul admirat. Dar temperamentul său de altă gravitate, paleta plumburie şi severă pe care o mânuia, îl duceau fără voie la expresii de un accent deosebit. Culorile se aşterneau pe pânza stinse în tonuri cenuşii.

ŞI-I – enă «STar* ctadŞ™. «k contrasta cu tot ceea

«„IScil? SS Şi 1 Sat «Şa Ecfl…

mbil de a-şi depăşi propriul sau tempeiam.

1 V – al – rtistului vibrând atât de înăbuşit, de

? *ţtsz*

„Orturile ei complexe de culoare, e vechi, albastruri luminoase cu e totuşi prea Putu\ rer-a CCTCări de a da viziunea? µm «m² su? – ca Muzeului I om a Stelian), Haret31 – neconsistente to, &

= Silă fă Scă SS!? e «? –

Su Setesc-te şi pe fondu 1 8” sale. Poate tot sugestia lui

Crt-tă SS Se – iSie

„Nură că TSÎ Oţaea văiel” cât spe semitonuri neutralizate, stinse galbem. l-sur, brunul-caramu m.

Sifă ÎS skmş diferenţiata, tulbure, pe care o într-un inc arca a o zugr-m această vreme: câte o privelişte de câmp l e y pî dat de in astemând culoarea egal şi greoi de la *x* n – 1. făcând numai pata o culoare incertă, negricioasasau vegetaţii superficial ledate, nu şi volum pe priveliştea în care *b* transparenţa.

fantomatice şi străvezii, proulmdu P de la aceste încercări, încă lant OIJ – tte aproape uimitoare trecerea şi de pe Isonala

LSto mnăs: fcă W5— * *Marăi*” *”.

tăl privelişti de amurguri br”;!” Ch, So-n SSrentul viziunii. *Mir-a* *”.

az-i Munteanu, de o linie liniştită şi de o intensă sumbră culoare, a de bogata în sonorităţi grave, ne arată dintr-odată toate calităţile de armonie şi de sensibilitate

ale acestui artist, care nu ajunsese încă la deplina sa urma le. Un suflu de poezie gravă şi încărcată de tristeţe, o melancolie rustică, atingind. uneori nu ştiu ce profunzimi funerare, trece peste aceste privelişti e înserare sau de dimineţi abia născute, cu plopi negri la orizont şi cu umile case învăluite în ciudate lumini.

— Alături de ele, iată în altă serie oarecum opusă, încercările pictorului de a Privinatura senin, numai pentru a o reda în înfăţişarea ei reală şi uneori penţiu a-i descrie în chipul cel mai fidel exuberanţa vegetativă. Iată *Interiorul de pădure* cu figura unui om care strigă, din col. Băncii Naţionale, apoi *Interiorii*, *de pădure* cu un tăietor de lemne, din col. Muzeului Toma Stelian, iată *ejaru* anatomic zugrăvit, din aceeaşi colecţie, *Peisajul în amurg* şi poate şi *o*, *îi se pădure* din col. G. Bădescu, un alt *Colţ de pădure* din col. Sp. Haret, sau *Marginea de pădure* din col. 1. Darvari3S.

Sunt bucăţi de o valoare inegală, în care simţi mai mult preocupările de studiu ale artistului decât realizări remarcabile ale sensibilităţii lui. Unele din ele sunt considerate de obicei drept lucrări din epoca de la Barbizon. Frecvenţa motivului pădurii, într-adevăr, sau străduinţa de scoală din unele tablouri, cum e poitretul de *Stejar* din col. Muzeului loma Stelian, trezind, amintirea lui în Rousseau, ar justifica această bănuială 36. Dar picturile în ele însele sunt mai adeseori prea puţin izbutite şi de o tehnică încă prea puţin formată pentru a puteaţi puse alături de lucrările cu totul de altă calitate realizate de Andreescu în Franţa. Pasta lor e uneori sfărâmicioasa şi uscată, cum am întâlnit-o într-unele din tablourile mai vechi, alteori opacă şi nediferenţiată, iar gama de cujăii, destul de restrânsă, de crudă şi de lipsită de elementele subtile care vor inA lucrările de mai târziu. Notez şi frecvenţa tonurilor cărămizii, deseori mtumte în peisajele lui mai vechi.

Nu cred că greşesc socotind aceste picturi – dintre care niciuna nu e atâta. – printre încercările artistului de a pune în practică principiile şcolii de la Bai bizon, înainte chiar de a fi venit în contact direct cu ea. Căci principiile acestea, oricât de izolat ar fi lucrat Andreescu, nu-i puteau rămâne necunoscute. Stăncescu ne dă unele informaţii destul de lămurite în această privinţă. La bele-arte, la Bucureşti, Andreescu aflase despre peisagiştii francezi moderni, un Corot, un Daubigny, Rousseau, Huiet, Dupré, Millet şi ardea de nerăbdarea de a-i cunoaşte. Din Catalogul expoziţiei de la 1873 ştim apoi că artistul putjse vedea la Hotelul Herdan chiar tablouri ale acestor pictori, dintre care nu lipsea Daubigny, iar şcoala de la Barbizon îi era destul de bine cunoscută şi prin pictura lui Grigorescu, pe care am văzut că n-a privit-o cu indiferenţă.

Atribuirea tuturor peisajelor lui naturaliste, şi mai ales a tablourilor cu păduri, epocii de la Barbizon, trebuie deci revăzută cu grijă. Există în opera lui Andreescu şi o anticipare a plein-airismului său de mai târziu, preludiu încă şovăitor dar nu lipsit de interes, pe care l-am putea situa în ultimii săi ani de şedere la Buzău. Tablourile acestea, în care e încă toată imperfecţia de meşteşug a artistului ce se străduia să se formeze singur, sunt destul de semnificative. Ele ne înlesnesc într-o măsură explicaţia orientării lui în Franţa către peisagiştii pe care îi cunoştea mai de mult din faimă şi ne explică progresele extrem de repezi făcute îndată după plecarea din ţară.

— „omească la Franţa destul de „riâdq cvâcotizarea pred” pă ** P „u «tfat cratitenilor săi din Bucu grea întreprindere, în care îşi pu tablouri dintre bbn, FS şa Rg*

tetak5 aveasia, „n8 i

„Decisive…

la transformări se – pictoa franceză epuizase v… 0703» când Andreescu se strămută îl kau şi Barbizon, şi se găsea wroape experienţa ei naturalista de mult de

cincisprezece am de ia în Ptcă cuvântul *jn-onisn* neîncetat *v* & *jsxsst*.

— Ttndinţelor

s

„Tn-desigur SSJ (wfcă P» «™”.

S «,» i «»! * f tre’ ne „Sânfartiste: Dorinţa, 1» era de a ermoag

&! H3 ş-wâssră SJrăs

O cimpta că era totuşi \lblatle pui ţ r educaţii altisace, academii particulare făcând stud ge pare şi alţi romam P

regulat al Academiei Julian, und g

— TTT” *Mat** *Catalogului* **» «„*> * *Da* P

eronat data de 1876.

toi Uj. Mirea 44 şi sculptorul Georgescu între ei – şi îşi da toată osteneala să-şi completeze mai cu seamă acea cunoaştere elementară a figurii omeneşti care în ţară îi lipsise*”.*

Câteva lucrări risipite prin diverse colecţii ni-l arată pe Andreescu în această nouă ipostază a studiilor sale. O *Figură de tânăr*, zugrăvită în perfectă manieră academică, se găseşte în col. Paul Petrini 45; alte două figuri în col. dr. Severeanu *6; poate fi apoi citat un *Semimid*, foarte slab, din col. Sp. Haret, cum şi un interesant studiu de culori, în tabloul de dimensiuni mici, *Personaj costumat*, din col. Lazăr Munteanu *47*. Stăncescu cita elogios şi o altă bucată, un *Studiu drapat*, din colecţia de pe vremuri a drului Kalinderu, care nu ştiu dacă trebuie identificată cu cea intitulată *O Doamnă costumată*, aparţinând muzeului Kalinderu, astăzi la Moscova, sau cu *Nudul drapat*, din col. Dr. Severeanu, provenind tot din col. dr. Kalinderu 44. Sunt lucrări fără o semnificaţie deosebită, studii simple de atelier de şcoală, în care ochiul se exercita să urmărească liniile unei figuri sau să juxtapună culori variate, pentru definirea de acorduri şi armonii utile mai târziu.

— Am putea asocia cu ele şi unele încercări de portrete, care datează, cred, din aceeaşi vreme: *Portretul drului G. Petrescu Hagi Stoicu* din col. \. C. Nica! purtând-o dedicaţie în franceză, şi *Portretul unei doamne*, din col. Sp. Haret49. Dar încă o dată vom constata puţina îndemânare a artistului pentru acest gen de artă, care nu cere numai ochi de colorist, dar şi observaţie riguroasă fizionomică, notaţie psihologică pătrunzătoare şi mai ales libertate suverană în faţa pânzei. Andreescu lucrează însă temător, fără certitudinea că reuşeşte, greşind uneori desenul în chip grav, ca în *Portretul* din col. Sp. Haret, şi dând figurilor sale un aer de constrângere şi o asprime care stânjenesc expresia. Albastrul clar însă din acelaşi *Portret* de femeie, cu reflexele de mătase care îi îmbogăţesc strălucirea şi îi dau valoare picturală, e totuşi remarcabil şi anunţă preferinţa noua a artistului pentru această culoare, care, în nuanţe variate, se regăseşte în foarte multe din tablourile sale din Franţa se Şi poate din aceeaşi vreme să fie şi *Capul de studiu* de la Pinacoteca din Iaşi, părând a voi să dea o imagine a lui Iisus, lucrare rău vernisată, însă de o culoare fluidă şi concentrată, în care se recunosc nuanţele de gri-argintiu 51; şi desigur tot de atunci şi tabloul cu totul remarcabil din col. Pilip Manu, *Modelul* costumat5 –, în care frumuseţea concentrată a culorilor, consistenţa preţioasă a pastei, ca şi subiectul însuşi amintesc pictura lui Chardin.

Câteva luni avea să dureze această pregătire a lui Andreescu în ateliere, în muzee, în biblioteci53. Entuziasmul lui, ne spune Stăncescu, alterna cu descurajarea, când îşi dădea seama cât mai avea de învăţat. Totuşi, rezultatele obţinute încă de la început îi susţin străduinţele şi îl fac să-şi mărturisească bucuria în scrisori trimise profesorului său la Bucureşti. În primăvară îşi încercase într-adevăr norocul la Salon şi spre surprinderea lui era primit cu’ cele două lucrări

prezentate. *Eva. u* – după cum ne informează Stăncescu – bucăţile cu care plecase din ţară, *Bâlciul la Buzău*, şi *Efectul de lână* 54, pe care le trimisese juriului[7] foarte curând după sosirea sa la Paris55. Era fericit, încurajat, şi speranţele sale începeau să prindă putere, în ciuda temperamentului său gata oricând de şovăiri.

„A J". „cu, nvM < = a începă abia de acum, după

Dar şcoala adevărată a lui Anai când se hotărăşte să iasă din cadrul ce atmosfera Parisului II Qeve" se" hiu'1 sau se formase pentru peisaj, toată t>rea restrâns al atelierului. La Ba.au o iar venirea muzica lui interioara era alcătuit* p – sfârşit> cu propun sal Ochi

Franţa nu fusese cu alt gând decât şi farmecui pictuiu farmecul peisajului rancez, fac. d pâinea instrui.

Însăşi care reprezenta ace p 1, adurea transparentă şi argintată de

Fontainebleau era aproape e p Barbizonul celebru, la care visase estompa unei atmosfere jeşme Pprezenta lui Grigorescu nu putea să încă din anii de şcoala de la Bucure strămută astfel la Barbizon unde fie decât un îndemn mai mult. An. fermecată> ţesută în curcubeie, în pictorii erau la ei acasă, ca în p pulberi albăstrui de ceaţa, năluciri de lumini printre ru „sentiment de plenitudine a forţelor începe să lucreze cu o P.asxune şx cu un senrimse îmbo.

sale pe care nu le cunoscuse niciod asupra câtorva sobre tonuu de găteşte, nu în întindere, ci în concenţ –, nuanţe pentru a reda realitatea verde, de gri, de albăstrui, gasm° m-ălui într-o atmosferă exactă şi sensibilă, coloristică a formelor şi pentru a. de iga-e cu meStecem şi

Sunt colţuri de pădure, fie. d l-a" simplă încercare de a reda conturele cu stânci, în care pictura „«rupta». care îi

---

7 Catalogul Salonului din acest an (Ministere de l'Instruction publique et des Beaux-arts, Le Salon. Explication des ouvrages de peinture, scalphtre (ctc.) des avtistes vivants, exposes au palais des Champs-Elysees, le 12 mai 1879), dă aceste indicaţiuni:

pot detun esenţa sau culoarea realităţii, ci te3 – Pasta colorată se face grasa şi substanţială, prin gama întreaga a simţu umiditatea vaporozitatea, transparenţa, e L de renţi-i ş., emşa „KR „* Merurilor. ugr.v. te, ambianţa lor, oarecum gustul 5, „avusese niciodată.

Andreescu atinge dintr-odată o), în t™” * P ai adânc decât el. În bucăţi Este alături de Grigorescu, egjdul saia PMuzeului Toma Stelian 5S, *Aleea de* cum sunt *Stâncile din Ap>enion* Ionescu *Peisajul cu arbori* şi *Coiful de fagi*, notată de Stăncescu în col Take aMlstrii (retuşat?)

pădure din col. Clubului rer. ™ 5 7 *pădu*rcă *desfrunzită*, cu nuanţe gri atât de fetiţe” sau în desenele tot cu păduri (unul din ele

Id-o (Jean), ne a Bucharest, eleve de l’École des Beaux Arts de B Rue Samt-ulpice, du printempă, no. 46 – Foire en R°u”. wl e azi proprietatea au. N. Negri. A doua bucata

IMma bucata, fosta în col. Ma e» Pnrumbaru…

se găsea după indicaţia lui Stăncescu, în co. – expusă la Salonul de la Paris

1 Despre această pictură 5 tăf a expus la Paris în 1878, 79 şi 80. Cataloagete este „e lb79, Mă\8880, Peataâogul Şanului dă imbeaux-Arts de Bucharest. Bar-*Andreescu* (Jean) ne a Buehares, bizon (Seine et Marne). 1 00 ni – L. 1, 50 m no. 52 – *Le bois de heWes* H.

no. 53 – *La grande roide*. H O 95 *fagi* menţionată de Stăncescu în col. Take *lo-ioTE* «U ca i cataloagele în 1881, catalogul Salonului da desp Artistul nu „al expune decât anterioare. Adresa *l-Wlllpendant la ’neige*, azi în col. K. Zambaccian.

O singură Ducatcinu.

datat din 1880), din col. X.C. Nica, Andreescu e mi vrednic discipol, unul dintre cei mai buni discipoli ai şcoli de la Bar bizon.

În tablouri mai vechi, cum sunt *Stejarul*, *Interiorul de*

pădure din co – Băncii Naţionale sau *Colţul de pădure* cu un tăietor de lemne, din col Muzeului Toma Steiian, artistul putea părea un elev mea nu deplin format al lui lheo dore Rousseau. Ochiul pictorului căuta mai degrabă osatura formelor decât atmosfera şi nuanţa intimă a unui peisaj. Îl interesa silueta oarecum fiziologica a urmă copac ţinea să-i portretizeze, cu trunchiul sau puternic, cu înveliş al dui şi crî Dat al scoarţei cu nodurile şi rădăcinile vânjoase. Îl preocupa mai puţin culoarea care 2 diferenţia greu şi nu izbutea să redea efectele multiple de lumină şi atâtea detalii curioase ce se întreţes sub frunzişul mobil al unei pădure Dar iată noile lui peisaje, în care se simte urma lui Couibet fi în ea e Daubi-nv şi Díaz par a fi pus penelul lor, mult mai subtil şi mai nuanţat. Atmosfera începe să vibreze în lumina filtrată a desişurilor sau sub cnmpe t t de cer de un albastru intens, uneori încărcatele norij un gri argintat se difuzează imperceptibil în aerul dens, care poartă încă răcoarea plou sau a ore de dimineaţă – un vag reflex albăstrui în atmosferă, ca o nuanva a propriei retine a artistului şi mestecenii lui Díaz, supli şi înalţi, apărând în atâtea din aceste tablouri Până şi în bucăţi cu alte motive, cum e *Amurgul de toamna*, zător59 de stins şi de lipsit de relief, din col. Paul Petrim datat din Ies80, aceleaşi influente pot fi uşor întrezărite”, cu sugestii mai ales din Harpigmes, înăbuşite însă în căoritul tern care reaminteşte unele din picturile lui Andreescu d.Hr. lectura lui Andreescu intra într-o fază decisivă, care se găsea în acord nu numai cu pictura franceză, ci cu întregul peisagism european format la tontainebl-au şi îşi putea găsi comparaţii sugestive în arta unor contemporani a olandezii Maris şi Mauve, de exemplu, sau ca pictorii maghiari Pettenkofen ori

— Adi4 as de Pal «2. Tema interioarelor de pădure, cu variaţiile ei nesfârşite-şi cu atmosfera argintat-albăstruie atât de caracteristica, revine mai cu seamă sub

— I din ce în ce mai abil în redarea de nuanţe. Era tema cea mai bogată crease şcoala întreagă a acestor poeţi” descriptivi ai peisajului ş.

care avea să inspire câteva din cele mai robuste pânze ale artistului nostru.

Dar Andreescu nu se va opri în studiile de natura la aceasta smguia temă Arta lui se face din ce în ce mai complexă, îşi defineşte noi probleme şi îşi preocupările lui de peişagist.

Şi dorinţa care îl ispitea de a da realitate şi figurii omeneşti în pânzele sale Nudul lipseşte aproape cu totul din pictura lui. În rarele datând vrpmea când lucra la Paris – am citat una în col. Sp. Haret şi alta în coi. râevereanu «– problema părea încă atât de dificilă pentru ochiul sau puţin experimentat încât nici nu ne-am putea aştepta să-i regăsim atacând acest gen Şi totuşi iată o remarcabilă bucată, pe care gama de culori cu uşoarele nuanţe albăstrui, sentimentul viguros în care e zu-avi „PaUa. aşază neîndoielnic printre operele din aceasta vreme. *ISudul culcat* de la i

°Oţel: Unputernic trup de femeie, modelat cu o ştiinţă poate nu perfectă dar cu o forţă plastică şi cu un sentiment naturalist demne de temperamentul unui flamand se detaşează în ample linii ondulate, melodiind parca respiraţia adânca a făpturii omeneşti înfăţişate. împrejur, decorul întunecat al pădurii, cu depărtări albastn Tprin deschideri de frunziş, ca în tablourile lui Corot, cu uşoare reflexe de umiditate şi cu patul moale al ierbii, în e are se imprima trupul greu.

E o senzaţie de voluptate liniştită şi intensă, de desăvârşită abandonare, pe care o citeşti în destinderea liniilor şi în înfiorarea trandafirie a epidermei Andreescu încerca o temă de efect pictural şi poctic care, în forme clasice, înflorise în pânzele lui Giorgione, dar rareori fusese reluată de un modern cu atâta francheţe de

sentiment: candidul senzualism pe care îl sugerează imaginea unui trup eol în contact cu nuditatea fragedă a unui culcuş de ierburi. Manet atinsese mai înainte o temă asemănătoare în tabloul care făcuse atâta vâlvă, *Le dejeuno sur l herbe* (186 3), dar cu un picant accent monden de care e departe Andreescu. Pictorul nostru rămânea la simplitatea de sentiment şi la acel franc naturalism pe care le găsim invariabil de-a lungul întregii sale opere.

Nudul culcat e însă o lucrare singulară în pictura sa, reflectând o preocupare în care Andreescu n-avea să stăruie. Peisajul îl absorbea din ce în ce, cu varietatea de aspecte şi cu resursele picturale inepuizabile pe care i le oferea Ile-cte-France. O serie întreagă de tablouri, cele mai multe de dimensiuni mici şi constituind poate studii pentru lucrări plănuite, ne arată privelişti de câmpuri, cu lanuri verzi sau galbene, stropite de maci, cu grupuri de arborintmina orizontul, cu drumuri de ţara pierzându-se în depărtare şi cu rare figuii însufleţindeiteodată priveliştile monotone şi egale. Uneori, ca în *Peisajul* de dimensiuni mari din Muzeul Kalinderu – singurul cu asemenea proporţii70 – atmosfera generală e destul de stinsă, culorile 71 sobre, iar pasta densă prea puţin diferenţiata. Lucrarea e totuşi de un efect pictural foarte unitar şi de o compoziţie care aminteşte foarte bine unele picturi mai vechi ale lui Pissarro. În alte bucăţi, de o atmosferă mult mai vibrantă, cum e *Peisajul* din col. Zambaccian pasta se face mai simţită, aglomerându-se pe pânză ca un modelaj plastic. În cele mai multe însă – şi voi cita peisajele cu câmpuri din col. Muzeului 1 orna Stelian, Muzeului Simu (cel mai bun), G. Bădescu, Maria \ arka (trei bucăţi), în Nica, Al. Răscanu 7S, ş.a., 76, culorile înviază inundate de lumină, împrumuta străluciri necunoscute în lucrările mai vechi ale lui Andreescu, realizând oarecum un contrast însorit al priveliştilor lui mohorâte de altă dată sau al

pădurilor albăstrui pe care le cunoaştem. Sunt studii de lumină crudă, de soare sau de atmosfera încărcată de ploaie, în care cerurile plastic zugrăvite şi de splendida culoare constituie oarecum motivul muzical al inspiraţiei, determinând variaţia de atmosferă şi melodia acestor culori, în care ceva din preocupările impresioniste începe77 a se ivi.

Dar peisajele lui Andreescu din această vreme variază şi cu alte teme. Câteva privelişti cu case, colţuri de fermă sau aspecte de foburguri ne dau imaginea unei picturi mai puţin luminoase, dar bogată în nuanţe şi uneori în efecte de o mare fineţe 7S. Un *Peisaj la marginea unui lac*, din col. dr. Dona sau *Peisajul cu case*, şi mai remarcabil, din col. Clubului linerimii „s datat din 1880, se învăluie în atmosferă vaporoasă, modelând efecte coloristice multiple, cu o mare fineţe de execuţie, care ne arată toată virtuozitatea artistului, capabila de a-şi găsi expresii concentrate sau subtile, după modularea însăşi a imaginii pe care o urmăreşte...

Din acelaşi an, 1880, e datat şi peisajul la *arat*, din col. Ionescu-Qumtus, lucrare robustă, plină de savoare realistă, nu străină de sugestia tablourilor lui Millet. Albastrul clar al bluzei muncitorului şi albul pus alături, pe câmpul brun închis, sunt de un efect care solicită privirea 82 şi rămâne în memorie. Preferinţa pentru pata albastră conturată pe fondul unei culori în acord o vom găsi şi în tabloul, datând probabil din acelaşi an, *Peisaj cu femei cosind*, din col.

Perieteanu 83 De rândul acesta albastrul se proiectează pe verde, adăugându-şi complementar alb şi negru. Peisajul e mai puţin îngrijit, desenul 84 poate nu ireproşabil, dar efectul coloristic este demn de reţinut şi indica o preocupare ce nu mai e de simplu peisagism. „A

Trecuseră de altfel aproape doi ani de când Andreescu se găsea 111 Frama şi pictura lui evolua

sensibil către un colorism din ce în ce mai apropiat de sensul modern al picturii atunci contemporane. De la t ontamebieau el trimitea la Salonul de la Paris bucăţi ca *Aleea de fagi*, în care naturalismul puţin cam întârziat al Barbizonului era încă atât de credincios înfăţişat85. Dar tot acolo e picta şi lucrări de alt gen, naturi moarte, flori, studii variate, în care penelul său se adâncea 86 în variaţii noi de culoare şi în exprimarea unei sensibilităţi din ce 111 ce mai rafinate...

Un presentiment îngrijorat se adăuga poate, marând sensibilitatea artistului şi cu altfel de înfiorări. Sănătatea lui era atinsă grav mea de pe la stirşitul lui 1879, când în urma unei răceli la Fontainebleau, simţise primele simptome ale ftiziei. Descurajarea îl cuprindea cu nelinişti şi îngândurări funebre, jsubsidn e se împuţinau, iar la un moment chiar încetară cu totul. Andreescu se \ azu ne\ oi t a se întoarce în tară. Era probabil către sfârşitul verii sau în toamna lui 8, de când e datat tabloul atât de emotiv şi de cald zugrăvit, *Cum pan a sat ulm*, din col. dr. Dinu Brătianu 88. În viziunea aurie, de un aur atât de trist şi de pustiu al priveliştii de tară pe care o zugrăvea, era toată dezolarea nostalgica, pe care artistul o regăsea în ţinuturile lui familiare şi o simţea şi în propriul sau suflet bântuit de presimţiri89.

Din aceeaşi vreme sunt probabil şi alte două lucrări cu totul remarca oile, care înfăţişează subiecte româneşti: *Drumul de ţară* din col. N. labacovici şi *Grupul de copaci* din col. Al. Răşcanu 90. Cea dintâi este o reluare cu puţine modificări, a unei lucrări mai vechi: bucata cu acelaşi subiect din col. Ionescu-Ouintus, zugrăvită de artist încă pe vremea când se găsea la Buzău. E singurul caz când îl vedem pe Andreescu întorcându-se la o temă pe care o mai tratase o făcea poate pentru a satisface o cerere anume, sau pentru a-şi da de luciu, într-o vreme când sănătatea nu-i îngăduia să pornească în căutarea altoi subiecte. Cită

deosebire însă între pictura opacă şi de o factura atât deasupra, zugrăvită la Buzău, şi tabloul plin de atmosferă şi de o gravă, rezonanţa, pe care, cu un penel mult mai suplu şi mai experimentat, izbutea să-i realizeze acum. În sentiment de tristeţe sfâşietoare umple această 93 dezolata privelişte, în care drumu' plin de praf duce nesfârşit către o zare pustie, sub un cer ca de plumb. O casă stă la marginea drumului, dar nicio fiinţă, nicio urmă omenească în preajma. Puţinele note mai vii pe care artistul le pusese în prima versmne a tabloului un puţ cu cumpănă la marginea drumului, câteva păsări în preajma curţii, un plop profilându-se în zare – au dispărut acum 94, pentru a face şi mai trista viziunea. Priveliştea e cu desăvârşire nudă şi cenuşie, ca o stranie vedenie învăluită în umbre sure şi încercuita de un orizont fără speranţe.

Mult mai senin şi mai luminos e *Grupul de copaci* din col. Raşcanu, în care penelul artistului pare a fi căutat anume un contrast al culorilor sumbre şi înăbuşite 9S. Imaginea însăşi, atât de larg pusă în cadru, e aerisita şi înalta. Ea se desfăşoară în planuri clare şi succesive, în care lumina progresează viu ca într-un arpegiu colorat. O fâşie de câmp, pe care o tiveşte liziera unui sat, formează planul de jos, zugrăvit consistent în pastă verde închis. Apoi neia munţilor, pictată uşor în nuanţele unui albastru străveziu, şi cerul puţin înnorat, difuzând o lumină dulce care învăluie priveliştea. Copacii goi şi înalţi pun o nota rar în pictura lui Andreescu. –, 7; + ie cu o şovăială explicabila.

Cu asemenea alternări de spoz – tari m, mai câteva luni, p. nu-şi speranţe şi îngrijorări, Andree = cu rămâne îngădulau să se procură mijloace noi de *" P°» te „" S*S &

rum" şi cuinţa de 5 nu împlinise încă treizeci decani. Nu e 1 urmează găsim sentimentul

Olurile care poartă data f „& tă baza caracterelor stilistice „impresioniste de culoare o expresiv ita

O sensibilitate nuanţată până la ime P personal în telul de a pl v caldă plină de atmosferă întinsa este picturi de tot ceea ce art. stal lucrurile şi de a alege culol le. * mfsura adevărată a talentului sau ajun». ta zugrăvise până atunci şi ne cunoscuse mai înainte, b.

Siritate o libertate de penel pe care nu o sentiment aproape

— «SS în LÎ elreasa lântă a culorilor Mătură-once muzical în inventarea motiv celor şi m. – mi la constrângere pe «no vii «s «-l

33 înainte, în bucăţi calităţi mari de culoare şi de

Peisajul gri-argintiu din co. u tur-le foarte sobre şi reţinute ca expre atmosferă se făceau simţi e, Barbizon şi arătau grija în

„Îâţââuî St MIUŢI – „7*

pregătitãoi Mi d, s „*Sst Zn incol* mânâted? nirunnzişnriP diafane Privţţato-Tflukk aumini. Nuanţe variate siili ESS – liilă pentru care paleta sa avea acum subtilităţi destule, şi încerca expresii capabile de a-i înnoi cu totul arta picturală.

Peisajul amintit nu e singurul din această categorie, căci în aceeaşi colecţie întâlnim încă un tablou, un mic *Interior de pădure* cu copaci desfrunziţi şi cu siluete omeneşti, datat din 1881 101 şi atât de apropiat prin calitatea culorilor de bucata precedentă încât ne-a înlesnit şi datarea sigură a celei dintâi.

Dar arta lui Andreescu este din ce în ce mai suplă şi mai variată în mijloace. Ochiul pictorului ştie să distingă caracterul unei privelişti, să-i analizeze oarecum, ţesutul intim, să-i degajeze culorile din propria lor contextură materială şi să le recompună în sinteze noi, care sunt tot atâtea expresii subiective ale temperamentului său. Uneori viziunea artistului învăluie mătăsos o privelişte întreagă, alunecând ca într-un fel de visare asupra ei şi împrumutându-i un ton dulce şi cald, în care armonia de

culori se înmoaie în lirism poetic şi în muzicalitate. Iată *Peisajtd de toamnă* de la Muzeul Simu, cu siluetele patetice de sălcii întinzând braţe ciunte la marginea unei bălţi102. Un cer gri-albăstrui cu vagi nuanţe trandafirii îşi filtrează lumina perlată peste moliciunea priveliştii. Reflexe grele cad în apele moarte, în vreme ce la orizont copaci livizi se şterg pe cer asemeni unui fum. E ca o nostalgie somnolentă de singurătate, de amurg, de oboseală, plutind melodios peste zări îndepărtate şi fluide, în care artistul îşi întipărea propriul său peisaj sufletesc. Alteori, în viziuni tot atât de subiective, cum e *Peisajtd* brun cu mesteceni subţiri din col. Clubului Tinerimii103, priveliştea se îmbracă parcă în aur sau se rumeneşte în calde tonuri roşcate, exprimând voluptăţi de culoare înflăcărată, care nu mai sunt ale unui pictor naturalist. Artistul îşi creează imagini puternice ale naturii, în care culorile se adâncesc, se topesc între ele asemenea unor smalţuri fierbinţi şi se încheagă în armonii bogate „în care e sinteza unei mari sensibilităţi.

Dar iată triumful însuşi al acestei sensibilităţi, într-o pictură pe care Andreescu singur n-avea să şi-o întreacă: *Iarna la Barbizon* din col. Zambaccian" datată din acest an, 1881. Niciodată tonul preţios de alb-gri, atât de des încercat în pictura impresionistă, n-a fost folosit cu mai multă fineţe şi cu un simţ mai exact al valorilor decât în acest tablou irizat de o mie de nuanţe prinse în lumina pulverizată a iernii. Penelul pictorului părea a se înmuia, nu în culorile obişnuite, ci în nu ştiu ce filtrări subtile de tonuri albe, argintii, viorii, ocru, roz, verzui, pentru a da inefabilul ţesut de linii şi de forme în transparenţa uşor învăluită a atmosferei. Andreescu era de rândul acesta de-a dreptul un impresionist de calitatea unui Pissarro sau a unui Sisley. Avea şi intuiţia nuanţelor şi tehnica imponderabilă a celui dintâi, şi sentimentul de lumină exact şi fin din peisajele de iarnă ale celuilalt.

De la Theodore Rousseau şi Daubigny la Pissarro şi Sisley era de altfel drumul cel mai drept şi mai normal. Pissarro însuşi trecuse aproape prin aceleaşi etape ca şi Andreescu pentru a ajunge la impresionismul său. Pornise tot din preajma Barbizonului, credincios lui Corot şi Daubigny, urmaşe câtva timp exemplul realismului lui Millet, transformând abia încet pictura sa în acea imagine vibrantă, învăluită de lumină blondă, pe care i-o cunoaştem în epoca de care e vorba. Andreescu, mai tânăr cu 20 de ani, putea găsi în tablourile lui Pissarro din această vreme aproape toate temele pe care el însuşi era înclinat să le urmărească: peisajul cu nuanţe poetice, însufleţit uneori de silueta omenească şi scăldat în variaţii de atmosferă, privelişti de câmp cu lanuri stropite de flori, livezi înflorite sub cer de primăvară, toamne somnolente şi patetice, privelişti de iarnă, toate exprimate cu acea atingere de penel când uşoară, când

Învăluita piua la ră EÂS vău-a a unu.

Andreescu o mai justa emoţie fermecător interpret al peisaj îmbrăcat în zăpada decât. g şi cde două bucăţi din col.

Sub asemenea sugestii sân c. *pomu înfloriţi*, lucrate în pn-Muzeului Toma *St-Fef-u Mai*, *n-rba* care măvara lui 1881 Jeea dintrl datat a) ™ pânzele anterioare:

artistul îl încerca în ambele lac P lumină transparenta se plin aer.

combinaţia de roz, verde şi alba: stru, care aminteau – în imagi Andreescu îşi adăuga astfel paletei se pissarro, din pânze luminoase nea delicată a *Pomilor inf*\°*U* P c-are de primăvară”.

cu livezi sub soare şi cu albastre riirn în fondul picturii sale, capabila

Preocuparea pur coloristica era ample. Ochiul său dezmierda de notaţiile cele mai subtile şi de un peisaj ca şi o natură cu aceeaşi plăcere şi cu aceeaşi,< impresionează

prin profund moati, arpegiind game *? *

zime şi virtuozitate. Aş putea cât P, datând fără îndoiala din acest an a asemenea muzicală interpretare ac, Muzeului Simu şi *Vânatul* ad™s!:

Ingeniozitate; cealaltă, o modulaie neîntrecute chiar de penelul lui Ar melor şi delicateţea pastei ramm ap p al Râşcanu 107 (confirma dreescu. O a treia bucată în acelaşi g nuanţele preţioase şi exacte, aceeaşi preocupare pentru ™} °” e e făcuseră altă dată familiar culla-Pictorul se întorcea poate la înclina meşteşug acum, şi cu ce. tuiţie mânzii şi olandezii. Dar cu ce – mmmrat îi cu maeştrii de odmioaia de a intimităţii materiei, carertiisuge „Fjustă nota a temperamentului sau la Delft! Andreescu se găsea a-l g reailzate în acest an vo

— În primăvara-uHAndreesci-s-întorcea i-mant, iar resursei materiale™ mai îngăduiau *ţ* protectori pe

Se stabileşte în Bucureş, 1 * deschidă, curând după întoarcere, care îi avea. Cu sprijinul lor izb-cîncâpere din curtea bisericii Stavropoleos, expoziţie a tuturor operelor sale construise anume pentru expoziţii de pe care ministrul de atunci \. Conta o consd O

artă u0. (Stăncescu ne informeaz e Andreescu şi o alinare în restriştea în cinci ani). A fost un mare Pf-aflu Smă, face să i se vândă o parte

În SdăâSi-S mijloacele de a-şi prelungi câtva timp existenţa

Prelare Şlap «el eu să suplinească răgazul refuzat de destin g Unde din ele sunt altele sJ menţionate de Stăncescu sau se pot identifica prin asociere cu cele datate. Sunt lucrări în care şovăielile unei vieţi epuizate încep să apară. Mina ostenită a pictorului mai izbuteşte să realizeze câteva lucrări de adâncime de sentiment sau de fineţe de expresie, dar puterea lui de exprimare apare alteori diminuată şi tablourile ies de-a dreptul slabe.

Printre operele cele mai de preţ din această vreme trebuie notate mai cu seamă florile numeroase pe care le zugrăveşte cu o adevărată pasiune. Erau subiecte pentru care Andreescu nu arăta pentru întâia dată o înclinaţie. La Buzău, la Fontainebleau, el se aplicase deseori să redea concentrat şi simplu frumuseţea lor discretă şi plină de nuanţe. Niciodată însă cu această stăruinţă şi cu o rezonanţă coloristică atât de mare ca în bucăţile din acest ultim an. Fără voie, ne gândim la pasiunea plină de deznădejdi a lui Luchian din anii săi de suferinţă, când florile, unice modele răbdătoare, îi rămăseseră singura voluptate picturală. Luchian se adâncea în contemplarea lor, cu o aprigă energie care exploda în armonii strălucitoare şi făcea culorile adeseori incandescente. Andreescu le priveşte cu un ochi mult mai potolit şi le învăluie într-o atmosferă aromitoare. Culoarea florilor sale e concentrată şi caldă, dar tonul e înăbuşit, iar moliciunea catifelată a formelor exprimă nesfârşite xnorbideţi interioare. Erau, parcă, nu atât motive picturale, cât motive de înduioşată reverie şi de dezmierdare delicioasă a atâtor frăgezimi în clipa de a se ofili.

Iată *Garoafele în pahar* din col. A. Blank, de un roşu atât de grav pe fondul oliv închis şi cu nuanţele uşoare de gri-albăstrui; iată *Garofiţa* din col. Yarka, în acelaşi gen ca şi bucata precedentă; *Paharul cu flori albastre şi albe* din col. Lazăr Munteanu, pe un fond negru care ne face să ne gândim încă o dată la olandezi: sau 111 *Ghiveciul cu trandafiri* din col. Şerban Ghica, datat din 1881, ca şi 112 *Ghiveciid cu flori*, din col. A. Răşcanu, datat din 1882, şi unul şi altul împerechind calităţi deosebite de culoare cu ciudate neglijenţe ale formei; dar iată mai cu seamă adevăratele bucăţi de forţă, cum sunt *Paharul cu trandafiri şi micşunele* din col. Clubului Tinerimii, datat din 1881, cu armonia de roşu-alb pe fondul oliv albăstrui şi cu reflexele de gri transparent ale vasului, sugerând comparaţii cu

viziunea de culoare a lui Petraşcu; sau în sfârşit *Trandafirii* roşii, grena şi galbeni din col. Muzeului Toma Stelian, ori *Trandafirii roşii şi albi* din col. Clubului Tinerimii, zugrăviţi în 1882 113. Bucăţile din urmă mai cu seamă sunt de o moliciune de expresie, de un tuşeu atât de catifelat, de o intensitate a culorilor atât de gravă, încât nu le găsim precedent în propria pictură a lui Andreescu. Artistul uita în ele subtilităţile impresioniste la care fusese atât de sensibil câteva luni mai înainte. Părea, zugrăvindu-le, că se adânceşte într-un fel de voluptate directă a materiei, care îi putea satisface şi viziunea şi senzaţiile tactile ale fiinţei sale cufundate acum în nelămurite şi irezistibile langori.

Din aceeaşi vreme sunt poate şi unele tablouri cu figuri, mai sigur zugrăvite decât încercările de altă dată şi de un colorit mai nuanţat şi mai bogat, în care regăsim gama culorilor lui din urmă. În tabloul cu un *Cap de fată* din col. Paul Petrini, rozul delicat al carnaţiei se acordă cu gri-albăstrui-alb pe fondul brun închis114, amintind tablouri zugrăvite încă în Franţa prin 1881. Şi vom regăsi moliciunea de tuşeu şi acordul intens de culoare, roşu vişiniubrun închis-negru, din tablourile cu flori din ultimul an, în lucrarea, tot din col Petrini *Fata cu broboada roşie*, atât de asemănătoare ca subiect cu *1 arăncuta* din col. Sp. Haret, dar atât de deosebită în colorit şi în manieră picturală.

O bucată excepţională însă în această serie, datată din 1881 şi despre care stârn că a fost pictată după expoziţia din acel an, e *Profilul de Jată*, aproape Grigorescian, din col. Lazăr Munteanu.1IS. E printre picturile lui Andreescu de cea mai mare delicateţe şi de cel mai simplu efect coloristic. Albul uşor al bluzei şi tulpanului se împerechează cu rozul candid al figurii pe fondul brunoliv. Artistul a adăugat numai variaţia rară de galben transparent, în câteva peneluri marginale, care n-au alt scop decât să completeze această diafană armonie

de culori. Printre picturile din urmă ale lui Andreescu, cartonul acesta de dimensiuni restrânse e ca o preţioasă mărturie a unei sensibilităţi inepuizabile care şi în ultimele ei încercări de paletă era în stare să găsească încă expresii inedite şi pline de frăgezime.116

Apropierea de Grigorescu pe care ne-o sugerează această bucată nu e poate atât de întâmplătoare cât s-ar putea crede. Căci mai sunt şi alte picturi din aceeaşi vreme, unele datate, care ne fac să verificăm într-adevăr o pronunţată undă Grigoresciană în inspiraţia târzie a artistului. Un *Cap de fată*, din 1882, în col. I.V. Vineş, 117 tratat în maniera cea mai uşoară a artistului şi nuanţat în griuri albăstrui caracteristice pentru el, e totuşi atât de apropiat chipurilor Grigoresciene încât, fără semnătură, n-ar fi fost deloc greu de asociat cu operele din aceeaşi vreme ale artistului contemporan. Tabloul are un precedent destul de înrudit, şi ca model şi ca manieră, în *Chipul de fetiţă cu* tulpan galben, din col. regală. 113 Dar pictura aceasta, datată din 1881, păstrează o anume concentrare a tonurilor şi o înclinare către gama înăbuşită a culorilor, care vorbeşte mai direct despre temperamentul propriu al lui Andreescu. În schimb, o altă bucată, *Florile de măceş* de la Muzeul Simu n9, cu petalele diafane zugrăvite în fugare lovituri de penel şi cu acel aer de expeditivă degajare în execuţie, pe care numai Grigorescu o punea în picturile sale, ne arată de-a dreptul sugestia artei Grigoresciene, urmată de rândul acesta nu numai în interpretarea unei teme, dar şi în procedeul tehnic, prea puţin familiar lui Andreescu ca să îl atribuim propriei lui invenţii.

Stăncescu menţionează printre operele din urmă ale artistului nostiu şi două peisaje: o *Vedere* lângă *Predeal*, pe atunci în col. Sp. Dendrino şi tabloul rămas neisprăvit, *Bucureştiul văzut noaptea*, din col. Perticari 12°. Pe cel dintâi nu l-am putut identifica şi nu ştiu în ce măsură

aprecierea lui Stăncescu, care îl considera drept una din cele mai desăvârşite opere ale artistului, era justificată. Cel de al doilea e însă mai degrabă o încercare neizbutită de a reda într-o lucrare de dimensiuni mari atmosfera gri-albăstruie şi conturele confuze, alternând cu lumini şovăitoare, ale oraşului la căderea serii. Era o temă dificilă, pentru care tehnica impresionistă a lui Andreescu se arăta insuficientă. Un ochi mult mai exercitat, o viziune pregătită prin repetate analize erau necesare pentru o asemenea diferenţiere de atmosferă, în care jocul pictural era de a surprinde freamătul abia perceptibil al unei lumini fluide şi disparente. Tabloul aminteşte mai degrabă, prin aspectul său mat şi oarecum cromolitografic, lucrarea mai" veche şi tot atât de puţin reuşită, *Seară de toamnă la Barbizon*, din col. Paul Petrini m…

Era poate şi o oboseală grea care cotropea acum puterile artistului mistuit de deznădejde şi de boală. Andreescu se apropia de sfârşitul tragic pe care-l aştepta de mult. În toamna lui 1882, vineri 22 octombrie, el se stingea aproape neştiut, mai înainte de a fi împlinit 32 de ani şi când opera pe care o urmărise nu era decât la începuturile ei.

Un tablou rămas neisprăvit, pe care-l zugrăvise pentru mama sa ne arată înfăţişarea lui din aceste ultime zile. E *Autoportretul* de la Pinacoteca Statului: 122 figură îmbătrânita peste măsură şi devastata de vizibila suferinţa, obraii scofâlciţi, lăsând să se străvadă făptura scheletică; trăsături anguloase, orbite enorme. Astfel se înfăţişa chipul acestui om, care cu câţiva am mai înainte în *Autoportretul* de la Muzeul Toma Stelian, se reprezentase mea atât de tânăr De sub arcadele puternice ale frunţii însă, privirile obosite şi dureroase exprimau toată adâncimea sufletului care-şi presimţea acum sfârşitul. vizium îndepărtate, cu delicii pentru totdeauna pierdute, stăruiau poate în oglinzile interioare ale acestor ochi. Viaţa

lui Andreescu nu fusese decât un cnmpei abia schiţat dintr-o existenţă plină de virtuţi şi de posibilităţi nerealizate. În clipa de a se stinge, el singur poate nu-şi da seama de ceea ce însemnase scurta lui carieră pentru arta românească. Fusese, alături de Grigorescu şi de Enunescu, una din cele mai autentice şi mai nobile expresii ale sensibilităţii romaneşti.

— Contemporanii nu I-au înţeles destul, cum poate nu este înţeles nici azi, după mai mult de cincizeci de ani de la moarte. Arta lui, ca şi sufletul care o crea, era făcută numai din nuanţe, din acea subtilă unduire de emoţii pe care ochiul superficial o descoperă greu, iar gustul vulgar nu o poate preţui. Ui am mai mult într-o vreme în care educaţia artistică a publicului nostru tra mea la începuturi. A". „*A*

Pictura românească se găsea acum cincizeci de ani împărţită între academismul cu aspiraţii aristocrate al lui Aman şi spiritul mult mai liber şi mai modern al lui Grigorescu. Era o luptă de întâietate care a durat mult şi care îşi găsea ecoul şi în opinia contemporanilor. În acest antagonism însă, deseori acerb, ce putea însemna pictura unui Andreescu, lipsită de orice elemen agresiv şi de orice strălucire exterioară? Pictorul care îşi plămădea inspiraţia din ciudate şi nostalgice reverii şi îşi învăluia expresia, uneori arit de dura în tristeţi fără capăt, era condamnat a se mişca în umbra fastuoasa a înaintaşi or săi cu autoritate. 123...

De iubirea lui Aman, care i-a fost totuşi profesor, nu s-a bucurat niciodată. Marele potentat oficial al artei n-a fost, în genere, un prieten al tineretului. Dacă Andreescu nu i-a trezit chiar ostilitatea, I-a lăsat totuşi indiferent Singur Grigorescu i-a acordat de la început o stimă care a mers crescând până la urmă. I-a fost sfătuitor, la Fontainebleau chiar prieten, şi i-a tosţ protector în vreme de restrişte. Se citează un portret al lui Andreescu, azi

pierdut zugrăvit de Grigorescu în vremea când se găseau în Franţa şi se păstrează amintirea cuvintelor de preţuire pe care Grigorescu le rostea adeseori despre e.

Între cei doi artişti era fără îndoială o comunitate de sentiment care îi apropia firesc şi îi leagă încă şi astăzi în perspectiva artei româneşti. Îşi făcuseră educaţia sub aceleaşi sugestii şi erau dominaţi de aceleaşi admiraţii pentru artiştii francezi de la care îşi învăţaseră meşteşugul. Aveau ochiul îndreptat asupra aceloraşi frumuseţi ale naturii, pe care se străduiau să le

— Tabloul a fost la Pinacoteca Statului, provenind din vânzarea operelor lui Grigorescu către stat, mijlocită de Vlahuţă. îl înfăţişa pe Andreescu în pădurea de la Barbizon, îmbrăcat t bluză albastră, cu ghetre, pălărie mică şi purtând puţina barba, fusese expus de Grigorescu, cu titlul *Peisagistul Andreescu*. (Comunicare făcută de dl. G. Petraşcu).

redea cu acea căldură de emoţie care face din amândoi nu numai pictori, dar şi mari poeţi ai peisajului. Erau creatori ai acestui gen în pictura noastră, care nu cunoscuse până la ei decât portretul, scenele istorice şi compoziţia romantică ori burgheză a lui Aman.

Grigorescu, mult mai facil în expresie decât Andreescu, şi de o natură plină de exuberanţă, avea să îmbrăţişeze toate genurile pe care 1 le oferea pictura. Paleta lui, muiată în toate culorile curcubeului şi semteind de ingeniozitate şi de nerăbdarea de a se exprima, era inovatoare şi Iremata de inspiraţie în tot ceea ce încerca artistul să realizeze. Pannntul şi cerul romanesc nu îşi puteau găsi un interpret care să le dea mai mult prestigiu poetic şi să le înţeleagă mai liric frumuseţea. Dar sentimentul vieţii, atât se fericit, de nestânjenit exprimat, trecea adeseori asupra – acestor uimitoare imagini numai ca o lumină jucătoare, ca un gând melodios şi fugar care aluneca la suprafaţa. Artistul se mulţumea cu aspectul

idilic sau cu frumuseţea ferica a lumii pe care o contempla, fără a răzbate dincolo de păienjenişul nzator al luminilor şi culorilor ce-l fermecau. Viziunea lui era lipsită de umbra de melancolie sau de pesimism care adânceşte inspiraţia şi dă artei, ca şi vieţii, nelămurite pâlpâiri interioare.

Andreescu era în această privinţă temperamentul fundamental opus. Arta lui născută din dificultăţi şi adâncindu-se mereu asupra propriilor ei pfirobleme, era plină de reflexiune şi incertitudini. Viziunea lui învăluită de tristeţe simplifica lumea, reducând-o la aspecte fără strălucire, uneori de-a dreptul dezolate în care ochiul umbrit de îngândurări căuta parcă ecouri ale lumii lui interioare. Un accent aproape dureros, pornit clin propria fiinţa a artistului, se întipărea asupra acestor imagini, pe care pictorul le zugrăvea în nuanţele grave şi înăbuşite ale sufletului său. Era ca o transfigurare fără voie a realităţii în care excesul unui temperament emotiv şi înclinat către viziunea sumbra îşi căuta expresia, chiar dacă ea trebuia să ducă la interpretări monotone sau la duritătţi de stil care lipseau pictura de elemente agreabile şi o făceau puţin accesibilă.

Cu asemenea calităţi însă, pictura lui Andreescu nu era făcută pentru a cunoaşte atunci succesul. Adâncimea viziunii lui, ca şi marea conştiinciozitate artistică de care da dovadă, trebuiau să rămână în umbra operei atât de policrome şi de o vervă atât de spontană a lui Grigorescu. I ictura românească, înregistra prea devreme talentul plin de fragilităţi şi de scrupule al acestui artist care, excesiv de modest şi discret, se strecura prin viaţă aproape fără sentimentul propriei sale valori. Andreescu era destinat uităriimai înainte ca pictura lui să fi putut răzbate dincolo de un cerc prea restrâns de admiratori! încercările ce s-au făcut curând după moartea sa de a i se pune opera în valoare, au rămas infructuoase. Expoziţiile organizate în 1883 şi 1889 n-au dat loc decât la vagi ecouri, fără urmări

pentru preţuireaadevărată a artistului. Opera lui trebuia să aştepte încă îndelung pentru a se întoarce în lumină. După o jumătate de veac însă, ea ne apare acum cu adâncimi şi cu virtuţi de inspiraţie care o pun neîndoielnic printre cele mai de seamă creaţii ale geniului românesc.

ISER[8]

Despre Iser critica noastră de artă şi-a spus din belşug cuvântul, mai ales în ultimii zece ani. La fiecare nouă expoziţie – iar pictorul acesta este dintre cei mai harnici – ochi atenţi I-au urmărit cu un interes mereu sporit. Arta hâi, împrospătată neîncetat de contactul cu noile curente din Apus şi tinzând către o expresie simplificată, în care linia se intelectualizează urmărind „stilul”, a ispitit întotdeauna definiţiile. De la o expoziţie la alta însă, Iser s-a sustras cu abilitate judecăţilor definitive. Personalitate foarte unitară, el este totuşi destul de complex pentru a găsi în sine posibilităţi de noi probleme, pe care arta lui le prezintă întotdeauna adâncite. Fiecare expoziţie a lui Iser este aproape un ciclu. Tablourile lui nu aduc niciodată numai aspecte variate din natură, surprinse întâmplător după capriciul ochiului, sau asociate prin

---

8P ădure cu baltă; O stradă la Barbizon; Cap de femeie (col. dr. Kalinderu); Sosirea la Predeal (Zori de zi); Marginea satului (Apus de soare)'. După furtună; In pădure la Fontainebleau (col. I. Paraschivescu); Barbizon (Efect de iarnă); Vas cu trandafiri; Flori; Flori; Pădure în Martie (col. Sc. Jarca); Glastră', Casă ţărănească) Apus de soareîn sat (col. N.Cerkez); Tăietor de lemne în pădure (col. Or. Oerkez) \ Flori', Stud-iu tn padurea dela Fontainebleau (col.]\Imco\), Pădurea de mesteceni (col. Take Ionescu); Flori (col. I. Villacros); Seară de toamnă la Barbizon col. P. Petrini). Se găseau de vînzare următoarele bucăţi: Ffect de iarnă la Barbizon', Toamna în pădure; Vînat; După coasă; O stradă în Barbizon', Studiu de costum spaniol. ^ ^ ^

în 1889 s-au expus de asemenea tablouri de Andreescu la Salonul artiştilor în viaţă, cu care ocazie a apărut si articolul lui IDelavrancea menţionat la începutul acestui studiu 126.

Craiova, Ramuri, 1930 (29 p. i XXI\, pl 0.

afinităţi exterioare de „subiect”. O preocupare mult mai concentrată, răsfrânta în serii întregi de tablouri, se dezvoltă unitar în fiecare din aceste cicluri, definind multiplu aceeaşi problemă studiată în aspecte diferite.

Astfel am putut avea un ciclu al tipurilor lui de turci sau de tătari, unul al aglomeraţiilor de ţărani în bâlciuri, sau cicluri variate de peisajede nuduri, ori de tipuri ţărăneşti, asemenea celor expuse în special în anii din urmă. Au fost tot atâtea probleme studiate îndelung, şi adeseori ceea ce s-a numit o „manieră nouă” a lui Iser era în realitate doar soluţia nouă pe care o adopta pictorul pentru rezolvarea unei anumite probleme. Cât de perseverentă este această preocupare a lui de a urmări până la ultimul amănunt rezolvarea problemelor sale artistice se poate ghici şi din faptul că anumite teme, îndelung studiate în unele expoziţii, tot mai apar cu reluări inedite în expoziţiile următoare. Tipuri de ţărani, de pildă, sau de turci şi tătari, studiate în expoziţiile imediat următoare războiului, s-au putut regăsi sub aspecte noi până în expoziţiile mai recente. a.

Pictura lui Iser este o artă intelectualizată. Liniile lui nu sunt simple transpuneri după natură, sau notaţii de momente fugare. Sunt linii sintetice, în care formele apar rezumativ, însumând aspectele multiple ale obiectului în trăsături caracteristice. Prin aceasta întreaga lui pictură se încadrează în tendinţa foarte modernă de reacţie împotriva a ceea ce impresionismul

— + n-irn în artă Viziunea lui nu este o simplă reacţie senzonumise senzaţia pena în a... „„tp-nnlirp ordonată în care imaginea, nală în faţa aspecte or naturu. Este o-n emă = urc ordonat, analizată în elemente, e iefdit’l atitudinile atât de caracteristice ale persoşi refăcută într-un plan ideal dat Atit-ini-r-irilor liniiie deviate ale desenatelor sale, deformările figunloi Ele reprezintă tot atâtea procedee

ÎS SMW poate a, e. preş. om. şmului. foark de Petele

„Ctm xpr

, 5 i d, s, m”.

lează procedeele, iar ele rămân „Sea incomparab. la a figu-N-ar „putea scăpa nimănui, de pildă, plasticitau g părerilor sale. În lucrările din urma mai a, elementl Figurile puternic ideate să se fi îndreptat îndeosebi asupra. acestui, nic ordonate. Pictorul îşi sunt întotdeauna forme incide se ţărăneşti cu trăsături viguroase şi cauta modelele cu g F, P în faldurile mari ale unei stole aspre, adâncite. şi preferă tropul mveşmntat în faldulrue în portn.

Costumul ţărănesc saucelorten rris (rângeri adâncite şi de a se modela în felul lor avantajos de a cade. ° ce-or în relief Trupurile sunt va

„Răâeră într-o ™dâarrăcrăpt” râla, prin volume şi prin planuri, şi sân, într-un ritm arhitectonic este into-o, e tind uneori un motiv dat, sau nic şi simplificat prin comeigenţe. – abil *Interior turcesc*, prezentat înfăţişând motive v ariate, ca 11 Ileana” a Cărţii Româneşti într-o expoziţie de acum câţiva dânrime a planurilor şi printr-o

Plasticitatea este sporită prin desfăşurarea în adânenne a plan, savantă punere a lor în valoare prin Lănunt. Arta lui în toate, elaborarea îndelungate.» flirirâţ studiu de atelier. Impresiiletioase documente el îşi plăsmuie. r. vle; Primtii câştiga însă în adâncime.

? «astnăa-S = JKS tstu, Pictor să se pTSen „a-cilitatea’d? excepS desenator – la care în urmă srwtfrţi’s Poâa îi ţ & rrMWOT

a mers uneori până la excesul d-ţi lui Iser este mult mai complexă.

În faţa acesteia singure, L oeroare. Alta ui. tu cd mai de seamă

Desenul lui îl Posrtua”, să delt impetuoasă, arcuind formele pasionat că ai acestei alte. Lima lui’s. bu. trniPSte şi simplifică totodată, reproşunt rapide şi directe transpuneri de impresii, desenul este întotdeauna o notaţie

esenţială, în care contururile naturii se simplifică, supunându-se de la început unei elaborări preliminare. Studiul adânceşte apoi această elaborare. Liniilor din realitate li se substituie uneori şi linii ideale, iar artistul ştie să sporească efectul şi printr-o dibace selecţie a formelor prezentate. Iser însuşi îmi vorbea cândva de o „inteligenţă a liniilor" de o asemenea calitate interioară pe care unele din formele naturii o pot avea, pe când altele nu. Era în vremea uneia din acele intense campanii de studiu care preced întotdeauna expoziţiile lui: la Curtea de Argeş, când pictorul îşi schiţa numeroasele sale tipuri de ţărani şi scene de târg, ale căror ecouri le-am întâlnit apoi până târziu în expoziţiile sale. Ce poate fi această „inteligenţă a liniilor" nu este greu de înţeles când urmăreşti în tablourile lui cu ce sever discernământ sunt redate contururile naturii.

Sunt într-adevăr linii în care formele pot fi redate simplu, descriptiv, printr-o transcriere exactă a realităţii. Nu este metoda lui Iser însă şi, bănuiesc, nici liniile acestea nu sunt cele „inteligente". Sunt însă altele, în care formele îşi găsesc întruchipări potenţiale, linii în acelaşi timp materiale şi ideale, conţinând obiectul şi prin plastica lor arcuire, dar şi substanţial, asemeni unor definiţii abstracte. Sunt, mi se pare, tocmai liniile lui Iser, şi acestora cred că li se aplică şi epitetul binevoitor al artistului. Desenul lui este întotdeauna o asemenea potenţată redare a naturii. Realitatea intră uneori în el deformată. Ea dobândeşte însă rezonanţe de idealitate care îi sporesc semnificaţia.

Din aceeaşi concepţie de valorificare a picturii prin elaborări succesive ale materialului cules direct din natură rezultă şi colorismul special al acestui pictor. Iser nu este un colorist în înţelesul dat acestui cuvânt de pictura impresionistă. Culorile lui nu sunt întotdeauna directe, nici n-au calitatea de vibraţie şi luminozitate din natură.

Atmosfera este în genere absentă din pictura lui şi nici nu pare a fi urmărită de artist. Peisajele franceze expuse acum câţiva ani i-ar fi dat prilejul celor mai vibrante încercări ale paletei. Calitatea aerului francez însă, întotdeauna vaporos şi tremurând de tonuri nedecise, rămâne absentă în tabloruile lui. Iser e mult mai proaspăt şi mai convingător în acele transparente schiţe de plajă de la St. Malo, sau în peisajele lui meridionale şi orientale, în care lumina crudă dă culorilor străluciri tari, accentuând liniile şi umbrele. Peisajele lui recente din Spania sunt dintre cele mai elocvente în această privinţă.

Dar colorismul acestui pictor trebuie privit din alt punct de vedere. Ca şi în desenul şi plastica figurilor sale, Iser urmăreşte şi în culoare tot expresivitatea – expresivitate care nu se întâlneşte întotdeauna în natură. Elaborarea personală intervine deci şi asupra acestui element, cu acelaşi efect de concentrare şi de interpretare voită a realităţii. Relieful plastic rămâne preocuparea principală. Iser va întrebuinţa de pildă în cantităţi mari roşul sângeriu ca fond, pentru a mări efectul plastic al nudurilor, şi va întrebuinţa în pete mari verdele crud, albastrul de cobalt, sau albul, cu acelaşi scop expresiv, aproape în orice tablou. Culoarea opulentă şi concentrată îi este îndeosebi plăcută, şi sub penelul său ea capătă o nuanţă primară care sporeşte calitatea, strecurând discreţie şi în tonurile cele mai tari. Armoniile astfel obţinute şi valorificarea fiecăruia din tonuri sunt în ritm strâns cu întreaga concepţie a tabloului, gândit nu numai plastic, dar în acelaşi timp şi pictural. Este o calitate esenţială a picturii sale, care îl fereşte de ispita – nu întotdeauna ocolită de expresionişti – de a cădea în decorativ.

Toate aceste elemente explică şi ndin – Cuestanportrettle tde scriitori, de a reda, nu individualul, ci tipicul mo ce oreducându-se la linii caracterisde

odinioară, în care trăsăturile P tinnri de ţărănci expuse mai de tice, uneori caricaturale, şi până la co-r-dualul adâncindu-l până la a-i curând, preocuparea aceasta de a izola ivtura lui Un portret de da valoare de generic, s-a afecef uX Sologidai şi o Naţionalizare a Iser este nu numai un aprofundat stuci *V re* a acestora. Sunt prea trăsăturilor modelului şi o inceit5 =., cu adevărat „portrete”. În cele puţine pânzele sale care ar putea fi – r-irtoristică de generic pe care am mai multe... tipul” dorniuă şi îngândurate relevat-o mai sus. far unei cu feţe în –, tipuri şi prin atituca de urmărirea unui vis interior, aţe prezentate în mai toate explodini de molatică abandonare, sau porţie P interpreta modelulziţiile, toate mărturisesc aceeaşi înclinare a artistului d. a şi 11 F

pănă la transfigurare. n t roda pxoresiile adâncit duce şi la

— Uneori tendinţa aceasta de tipizare şi sunt anumite rezultate nedorite, pe care pictorul uuf” ieri din expresie şi introduo formule, o dată fericit găsite, dar turci şi de tătari, de pildă, monotonia. Ochii migdalaţi ai P cir Tlbră reverie orientală, dădeau atât de caracteristici pentru expresiile. ubra rêve la un aer de familie până şi tipuri-o formulă preferată a picto

„Ileana”. Erau ochii adevăraţi ai modele, imobilitatea căutata rului obsedat de urmărirea unei au™ FFLP – une Ori acestor figuri acea stranie a trăsăturilor multora din tipurile sale da °unol” măşti de lemn.

aparenţă de rigiditate şi a-en: Ş rexpresiilor a fost de altfel întot-o anumită monotonie a atitud, P. desc îndeosebi la unele deauna caracteristică picturii aces ui – giudiuiui aceleiaşi primare

— Expoziţii de după război, încarnate P Galeria acestor psihologii ţărăneşti, dedaţi ea ori şata în iţe ca *

tipuri de ţărănci prinse în atitolinidân cde din în editarea fără sfârşit a unor tatălitaţi «partate, şi în alte rân

urmă o stranie obsesie. Ingmdurar. soldaţi sau în atâtea alte duri, în chipuri şi în scene orientat, t, adevăr viziunea acestui tipuri populare. Un pesimism remediabi bântuie Un peşi pictor – /SeS dieo – fu» f mism cu accente bibli – dureroase. În pesimismul acesta se telesuri sumbre şi o mvaluie în e p trebuie recunoscut şi tot află însă întregul temperament a J (1 (umbrite de fatalităţi, ce este mai adânc în acest artist, „t deschidată vigoare. L-am regăsit acelaşil întotdeauna e „în o şi «i, cele mai bune, vom regăsi disig-şi ootraia Autate întreagă trece gravă şi plină de gânduri, cu chipuri tăcute care nu se pot uita uşor…

otă Moqrafică. Născut la Bucureşti în 1882 şi-a făcut şcoala la Ploieşti unde a şi expus pentru întâia data când tţ™1™” earătimp de doi ani pictura prffisr care – însă muită influenţă asupra spiritului său.

Se întoarce în ţară în 1904, iar în 1906 expune pentru prima oară la Bucureşti. În această epocă începe şi activitatea sa foarte fecundă de caricaturist şi desenator, colaborând la… Adevărul” şi la „Blegia Orientului”.

În 1908 se află la Paris unde îşi continuă studiile de pictură la Academia liberă „Ranţon”. Colaborează în acelaşi timp la publicaţia umoristică „Le temoin”, împreună cu Forain, Paul Iribe, Galanis ş.a. După doi ani Iser va. deschide la Bucureşti prima expoziţie de artă franceză contemporană, cu picturi de Derain, Forain şi Galanis.

Colaborează apoi la revista „Flacăra” cu cronici artistice şi portrete de scriitori, pe care le-a strâns mai târziu în volumul *Figuri contemporane*, publicat împreună cu P. Locusteanu, şi este în aceeaşi vreme ilustratorul revistei socialiste „Facla”.

Campania din 1913 îi dă ocazia să cutreiere ca soldat Dobrogea, şi să facă cele dintâi tablouri cu tipuri de turci şi de tătari. Studiile cele mai. aprofundate ale artei lui Iser încep cu aceste tablouri dobrogene şi cu primele lui schiţe

de tipuri ţărăneşti, executate în acelaşi an la Curtea de Argeş.

În 1914 expune la Salonul din Paris. Apoi, odată cu declararea războiului mondial, se întoarce în ţară, unde deschide în 1916 o expoziţie de mare răsunet.

Războiul cel mare I-a făcut ca soldat pe frontul românesc, fără să-şi părăsească meşteşugul său de pictor. În 1918, la Iaşi, o memorabilă expoziţie avea, să ilustreze toată activitatea lui deosebit de importantă din această epocă. A urmat apoi o nouă expoziţie la Bucureşti, intitulată „Constantinopol – Curtea de Argeş", iar din 1920 Iser s-a stabilit la Paris, expunând succesiv atât în Franţa cât şi în România.

ICOANELE VECHI ROMÂNEŞTI

Istoria picturii vechi româneşti, a icoanelor ca şi a frescelor, este încă. destul de puţin cunoscută 129 deşi monumente de primă importanţă nu lipsesc, începând încă din secolul al XIV-lea. Studiile iconografice care să definească modificările locale aduse tipicurilor bizantine imitate de meşterii noştri, ca şi studiile stilistice, sunt încă insuficiente. Caracteristicile picturii româneşti, care adeseori s-a ridicat chiar înăuntrul artei bizantine până la formule cu totul remarcabile, sunt încă numai aproximativ cunoscute. Interesul pentru această artă nu s-a deşteptat, de altfel, la noi ca şi în străinătate, decât în ultima vreme, după descoperirile de la Curtea de Argeş 130, prin care o întreagă tradiţie de artă românească a putut fi dată la iveală.

Pictura românească pe icoane este însă şi mai puţin cunoscută decât cea murală 13 i. Poate şi fiindcă, nefiind legată de trecutul mai precis al altor monumente, ea se lasă mai greu definită în linia concretă a istoriei; dar poate mai degrabă fiindcă în arta românească în genere, pictura pe icoane a rămas mai puţin caracteristică. Fresca, urmând destinul arhitecturii, avea să ajungă repede la o

definiţie locală, mulţumită meşterilor care n-au simţit întotdeauna

Ramuri, *Craiova*, *XXIII* nr. *1*, *ian*. *1929*, *p*. *3 – 6*

nevoia să se inspire din modele străine: atâtea monumente înălţate pe pământul românesc rămâneau exemple permanente, creând cu timpul o tradiţieartistică locală. Icoana însă, legată şi prin tehnică şi prin stil mai mult de miniatură decât de pictura murală, a trebuit să primească întotdeauna şi ceva din caracterul generic al acestei arte, care nu cunoştea hotare şi care, de la Constantinopol, de la Athos sau din Siria şi-a putut întinde influenţele în toată lumea creştină, până în Italia, până în Anglia sau până în cea mai îndepărtată margine a Rusiei. Icoana românească a rămas astfel sub continua influenţă a miniaturii şi a icoanelor uşor de adus din Orient, de la Muntele Athos mai ales sau, în epocile de legături mai strânse cu Rusia, de la Moscova. Asemenea influenţe nu sunt greu de urmărit, iar Muzeul Comisiei Monumentelor Istorice din Bucureşti132 posedă numeroase exemplare de icoane atlionite sau ruseşti care ne pot lămuri asupra modelelor vechilor noştri meşteri.

O anumită originalitate se strecoară totuşi şi în aceasta artă, deosebind-o adeseori în chip simţitor de propriile sale modele. Ar fi de ajuns un studiu asupra iconografiei *Judecăţii de Apoi*, de exemplu, în pictura românească, pentru a înţelege, cum se transformau în mina acestor meşteri teme vechi, definitiv fixate şi repetate fără nicio variaţie de mii de ori. În vreme ce pentru meşterii călugări de la Muntele Athos iconografia era o ştiinţă cu reguli consacrate şi intangibile, îndărătul cărora se subînţelegeau de multe ori complicate simboluri teologice, sub pensula zugravilor români, oameni simpli, care cel mai adesea nu ştiau să citească nici Biblia 133, şi mai puţin încă să o transpună în interpretări simbolice, ea căpăta ceva profan care nu rar ducea la inovaţii

surprinzătoare, pline de prospeţime şi ingenuitate. *Judecata de Apoi* e astfel în niciura românească un amestec straniu şi cu totul nou de Apocalips, de reminiscenţe păgâne, de superstiţii şi mai cu seamă de amintiri din acea minunată enciclopedie populară care este *Viaţa lui Alexandru MacJiedon*.

Nu găsim oare pe o icoană expusă odinioară la o expoziţie din Sibiu şi semnată de un meşter cu nume românesc, călătoria lui Alexandru Machidon la noi? Studii amănunţite ar putea demonstra încă multe asemenea inovaţii în această artă de origine populară. Ele se amestecă, se confundă cu amănuntele de provenienţă străină, izbutind să creeze în cele din urmă un tip nou în complexul artei bizantine.

Cât de veche e arta icoanelor în România? Lucrul nu este greu de presupus. Biserici domneşti ca aceea de la Curtea de Argeş, de la lismana, sau de la Cozia trebuie să fi fost împodobite încă din secolul al XI-lea cu icoane nu mai puţin preţioase decât frescele lor. Într-una din mănăstirile de la Muntele Athos. O icoană din secolul al XIV-lea, care s-ar putea să fi fost zugrăvită de vreun meşter de la noi, reprezintă portretul lui Vladislav Basarab 134. Este n-auzibil, de altfel, că o artă ca aceasta, destinată nu numai fundaţiilor oficiale ale cultului, dar şi celor mai umile case de creştini, a devenit necesară încă înainte de introducerea unei arte oficiale în Ţările Româneşti. Pictori modeşti, simpli ţărani credincioşi, sau poate preoţi care abia silabiseau Evanghelia, vor fi împodobit desigur iconostasele şi pereţii bisericuţelor de Irmn. care, înainte de zidirea celor de piatra, trebuie să fi fost risipite prin se: ele Carpaţilor. Din această veche artă românească nu ne-a mai rămas însă nimic I35. Muzeul din Bucureşti nu posedă niciun exemplar mai vechi de Srcolui al XVI-lea. Istoria acestei arte începe deci abia atunci când pictura românească pe icoane ajunsese la o dezvoltare destul de

apreciabila.

În vremea lui Neagoe Basarab, de când datează primele exemplare, exista fără îndoială o întreagă şcoală la Argeş, acolo unde se afla o şcoală foarte importantă pentru frescă. În aceeaşi vreme, manastnea i utna adl™a într-o confratemitate pe cei mai bum mimatunşti şi pictori ce icoane d Moldova. Aceasta e poate cea mai bună epoca a icoanei romaneş 1.

autohtone 4 nt mai puţin vizibile, însă nobleţea stilului, care de altfel ca, acte rizează întreaga artă românească din acel timp aşează de acestea cele mai bune picturi bizantine ale epocii, formulele wiaza. Pictuia un Muntenia urma în vremea aceea curentul general al renaştern bizantine jepiezentat mai ales de şcoala cretană a lui leofan, prin intermediul caieia iconografia românească se lega îndeosebi cu modelele mai vechi venite tocmai d Siria Pictura moldovenească rămânea, ca întreaga arta a acela reOiun, împărţita mai ales între influenţele ruseşti şi cele occidentale, şi nu sunt tare icoanele moldoveneşti în care decoraţia arhitectonica a fondurilor să reprezinte faţade de bazilici romanice sau arhitecturi gotice, care trădează îndata originea-modelelor. Ţiţ ră şi în Muţenia pictura pe: lemn decade

Arta aceasta avea să dispară până într-atâta, încât pek 164 – 4

Basarab cerea icoane de la Moscova, adăuga, eXagermă insa de bună. cama „căci noi nu avem prea calda şi prea sfânta arta a zugravilor. Târânroveanu perioade, epocii lui Matei Basarab, a lui Şerban Cantacuzmo şi a lu’

— Se datorează o întreagă reînnoire a vechiului meşteşug. Servesc şcoh numeroase la GOV – ora, la Câmpulung, la târgovişte, şi arta ic, Danelor cptata aiacter hotărât românesc. În Muntenia arta aceasta este m.

La Muntele Athos şi în Balcani, vechile centre

arfecunde. O reînnoire a artei noastre nu mai era dea P°s* *deci, J* resimte cerea la modelele de altă dată. În icoanele din secolul al X\ IIea se ru într-adevăr acest arhaism. Pictorii stilizea; să din ce în ce mai mult vechi teme dându-le un caracter decorativ. Scenele pierd din calduia şi din concep tia mult mai interiorizată a vechii picturi. Aurul este înumţat relşug-un element important devine rama în sine care coboară uneor tud fine şi colorate până în spaţiul pictat, despartând scenele prin simulacre ele coloane „Se 7. >» l-a n» „SS

tot mai stăruie încă. Domnii moldoveni aduceau de la Moscova nu numai icoane dar Ţi zugravi, şi încă dintre cei mai bum, care schimbau radical Smruii picturi. Icoanele din Muzeul de la Buc-mre cartere evident italiene fac aproape occidentala aceasta 15 i provin din altă parte decât de la Moscova, care în secolele X\ÎI ŞI X\ în reînnoia ea însăşi în felul acesta pictura.

Secolul al XVIII-lea este de altfel secolul agoniei pentru toată Pătura bizantină. Până şi la Muntele Athos călugării zugravi nu mai preţuiau modelele italieneşti, care îi învăţau lucruri cu totul nebănuite de ei pinaa – I

prin Muntele Athos, poate şi pe alte căi, pictura românească se indic Pta Ţ asemeni către arta occidentală. Icoana era acum

Arta nouă era întemeiată pe alte principii şi cerea de: îi pictori atapr-ga ţâre, pe care meşterii noştri populari nu o aveau Ea trebuia să dispar a. L singur pictor dintre toţi – către sfârşitul secolului al XVIII-lea – şi acwU doua un vechi meşter de icoane, înţelegând însă în chip surprinzatoi arta ce a noua avea să lase urme, care vor trebui cândva să fie mai bine cmcute. Numele lui aproape anonim – Grigorie Zugravul – nu spune mare lucru. Dar în Mu

B «a»

zeul Comisiei Monumentelor Istorice se găsesc poate

vreo 150 de icoaneiscălite de el între 1781 şi 1798 137, aproape toate provenind de la mănăstirea Văcăreşti, şi în care s-ar putea găsi cel mai vechi începător al acestei picturi noi în România. După Grigorie Zugravul, pictura italienească a unui Tattarescu nu mai înseamnă chiar o revoluţie în biserica românească. Ea se leagă de însăşi tradiţia artei noastre, care în chip firesc îşi căuta noi orizonturi.

Istoria icoanei româneşti se opreşte aici. lotuşi în cele peste o mie de icoane expuse în Muzeul de la Bucureşti, istoria aceasta, astăzi aproape cu totul ignorată, îşi are documente şi explicaţii care nu se vor epuiza uşor şi a căror valoare nu va întârzia să se dovedească atunci când vor fi mai de aproape cercetate.

GRAVURA ROMÂNEASCĂ VECHE

f DUPĂ UN ALBUM RECENT138

Când apărea primul Liturghier slavonesc al lui Macarie la târgovişJ: e, cu frontispiciile împletite ca nişte cununi de trandafiri, cu pajura domnească printre joardele spinoase şi cu flori asemenea unor coroniţe mici voievodale, nu trecuseră mai mult de câteva decenii de la cea dintâi Biblie împodobităcu mari buchii gotice şi cu ornamente să paté în lemn de mina însăşi de inventator a lui

Gutenberg…

Macarie tipograful venea atunci la noi de la rosturi mai vechi muntenegrene, unde slova lui cu mare meşteşug tăiata vorbea cititorului, ca toate lucrurile dalmatine, în două limbi deodată: slavoneşte penţiu gând, dar mai mult italieneşte pentru ochi. Cu aceleaşi forme, şi sârbeşti, dar mai mult veneţiene, avea să înceapă şi la noi acest meşteşug al săpătorilor demitere, de flori şi de chipuri pe lemn, a căror artă trebuia să înflorească apoi în atâtea cărţi, pentru cititori nu numai de aici, dar din tot Orientul.

Istoria gravurii româneşti în lemn stă încă nescrisă

de trei secole şi mai bine câte au trecut de la Macarie. Fişele ei sunt de mult cu grijă adunate în acea preţioasă *Bibliogyafie românească veche* a lui Bianu şi Flodoş, care aş teantă numai a fi folosită. Dar studiul de istorie şi arta care să ia lucrul de la urmele lui cele mai îndepărtate, de la tradiţiile vechilor mimatunşti şi caligrafi, de la primele tipărituri slave tot ale lui Macarie, la Cetinje şi mai departe, de la maeştrii veneţieni ai acestuia în ale tipografiei, se face încă aşteptat...

Un capitol întreg, dintre cele mai de preţ ale artei noastre vechi s-ar rotunji totuşi uşor, când, de la carte la carte şi de la tiparniţă la tiparniţă s-ar urmări lucrul mereu înnoit şi variat al acestor gravori. Nume de artişti, călugări aplecaţi cu dalta pe tăbliţe de lemn în umbra chiliilor, nu vor lipsi. Iar meşteşugul lor subţire, în care linia şi adusătura românească se deosebesc ia tot pasul, ne-ar duce pe drumuri învârstate în alb şi negru mult mai departe, până la izvoare pe care le descoperim uneori cu mirare: până la Kievul ucrainean sau la Moscova rusească, până în Germania ori în Italia, până la Lembergul din vremea barocului sau uneori şi până la liflisul din Caucaz.

Gândirea. *Buc*. *IX nr*. *12*, *dec*. *1929*, II. *403 – 405*

Pe asemenea răspândite drumuri, pornind de departe dar venind să se împreune toate într-o Lgura 1STSS «S₂S

Pli” a „mt – necă de la mănăst. rea Neamţ, prietenul nostru are i-i *a* o fila iveală chiar preţioasele lemne sapa-e, folosite alr-da e meritul de a J\isericeşti. Cincizeci de chipuri de st. nţi, bine şi mai târziu dacă va veni... „rafia

Tstnriq pravurii noastre religioase din secolul ai ALA-lea nici tipofcid. yţ

„Rine cronologidi, f =

Îapeâă fiecăruia plăcerea de a studia singur a rându, după voie p. cţioasele ™ & = – = îss’s: sf

S” i: 3 fjşesr – ilt-lilllcliliiia. i-vel jaw, v

Cele mai vechi sunt, cum se întâmpla ades, şi cele

mă, bune:

datate din 1700 înfăţişând istorii din viaţa l-ai Iisus (pl., şi poate şi o a treia, ceva mai mică şi nesemnata, dustnnd în acelaşi far el est” cunolt şi din al, e ilustraţii care au împodob. t cart, d, n la.

În” CEra” n rus venit de la Moscova prin 1678, când Şerban Cmno.

adusese pentru tipografia atunci înfiinţată de el, şi a lucrau la Buz, să p. acune p i i i vvttt avltnn de câravori nu mai puţin \ Cbt Ki.

Pra7 ios” t \Iitro Kn episcopul Damasch. n Gherbest sau grecul Dimitrie Nu X d’s „Xdâi cunoaştem toate neîntrecutele gravun tginte smk şî Şp a-S” mî bu” pe ea”.

le-a dat acest mare artist între gravorii noştri vechi. Au apărutărtfi în frumoşul Octoih din 1700 la Buzău şi au fost reproduse şi în alte cdţ d secolul «d X\ III.lteaate arhaicde linii şi un simţ decorativ plin de sentiment vorbesc în planşele acestea ca şi în toate celelalte ale lui Ioamehie Bac°> P care niciunul dintre contemporani nu I-a întrecut în asemenea c-pozi-narative o puritate de primitiv, imaginând istoriile sfinte cu un sentimen aproape idilic şi desenându-le în clare linii simplificate şi aproape graţioase. Aerul rusesc se simte bi neînţeles, în iconografie, în înfăţişarea caracteristica a personajelor în peisajele ondulate sau în arhitecturile imitate după fresce: şi îto moscovite. Se epocii. Dar meşteşugul lui nu-ane mai” urmeln ce a înflorit în atâtea pagini de cărţi tipante la noi şi a lăsat atâtea urme gravura noastră de mai târziu. Moscovită sau românească erc Trcula firesc rămânea astfel atât de bizantină şi de adânc religioasă, meit ea circula ţâre şi era la ea acasă oriunde gândul religios şi bizantin o putea întâmpina.

5 erai» Shâc Bacov nu era de altfel nici cel dintâi ş, în acest vechi meşteşug românesc. Căci iată, numai în albumul lui Mamu, încă unul sau chiar doi destul de

cunoscuţi, pe care 11 putem judeca din plan-S: reproduse (Pl. X, XLIH-XLV): protoiereul's" în Policarp care lucrau la Iaşi către sfârşitul secolului al X\ lll-ka. La ceia lalt capăt al veacului lui Ioanichie, şi dincolo de tot ce găsim mai bun în acestsubţire al ilustratorilor noştri vechi, ei stat în stare să arate singuri cât de mare a fost coborâşul în arta lor în aceasta sutade am

Un neostenit om totuşi acest protejereu venit de dincolo de Ni tial. după 1760 a cărui activitate de ecleziast, de traducător d. p b e °răvor şi legător de cărţi, uneori şi de agent diplomatic puţintel cam BUSP urmăreşte până în ultimii ani ai secolului. În mâna lui a fost în aceas e vreme „pografe-Moldovei la Mitropolia din laş „iar când! nprejuranle, 1 ileau să o părăsească, teascurile lui tot trimiteau cărţi din vreun târguşor basarabean cum era Dubăsarii, sau măcar din Mobilăul „între hotarul Rusiei şi

Dar talentul protoiereului Mihail n-a fost din păcate tot atât se mare cât osârdia care îl întovărăşea; iar dintre numeroasele Pucare meşi-a ilustrat cărţile, uneori în tovărăşia fiului său, niciuna nu s-ar putea pune alături de ce este într-adevăr bun în gravura noastră veche Cele ™ia sa din albumul lui Maniu sunt de ajuns ca să arate cam tot ce se pricep facă acest °ravorsfinţi fără duh, stând ţepeni în odăjdii care nu vor să le înmlădie pe fonduri desenate grosolan şi străjuite de biserici şi armtectuii S» era în ele nimic din meşteşugul şi din sentimentul delicat al lui Ioanichie de la Buzău, sau măcar din imaginaţia plină de viaţa chiar linii mai puţin îndemânatice a unui Iha, rus şi el, de la Kitx care lucra. e Tăvi în vremea lui Vasile Lupu. Gravura românească n-a câştigat asticl mâie lucru prin multă hărnicie a protoiereului Mihail: doar mutaţia farafle, ™, in-\e a unei iconografii ruseşti mai noi şi uneori şi a unei iconografii profane (pl. X): ar vorbesc însă stângaci şi străin ochilor deprinşi cu ucrun romaneşti. Me-eşugul

degenera şi se trivializa, iar la începutul secolului următoi d se base aproape de destrămare.

În vremea aceea lua fiinţă tiparniţa de la Neamţ, care a adus pentru câtva timp o înviorare a vechiului meşteşug şi o încercare de a-l restaura-ILmşe retioase de mina săpătorilor de altă dată de la Iaşi sau de la Buzău au intrat în matriţele noi ale mănăstirii şi au putut arăta cuvioşilor ucenici meşteşugul bun care fusese uitat. O şcoală în toată regula s-a format astfel, modestă, pe jumătate duhovnicească, pe jumătate ţărănească, iar gravurile ei se întâlnesc şi astăzi la stranele bisericilor, pe cărţi ce mai sunt încă folosite. Albumul lui Maniu ne instruieşte asupra lor şi ne dă putinţa de a le gusta farmecul cucernic şi naiv. Căci inspiraţia acestor ilustratori cenobiţi nu are nimic din vanitatea său din luxul unei arte cu pretenţii. E uneori o imitaţie naivă după ilustraţii mai vechi care plăceau cuvioşilor călugări, sau, şi mai des, mărturisind propria psihologie a săpătorilor, un comentariu familiar şi mănăstuiesc al textelor pe care le ilustrau…

Iată-l de pildă pe cel mai îndemânatic şi mai original dintre aceşti modeşti meşteri înfăţişaţi de Maniu: Monahul Teodosie, care se ostenea în mănăstire cu acest fel de săpătură între anii 1826 şi 1843. Caracterul întreg al şcolii de care vorbim se poate lămuri din planşele lui cu un aer atât de rustic şi de naiv religios. Inspiraţia străină nu lipseşte, fireşte, şi se poate uşor urmări mai ales în amănunte de arhitectură care decorează ici şi colo fondurile scenelor. Gra vurile vechi ale lui Ilia de la Iaşi trebuie să-i fi servit îndeosebi ca modele în parabolele şi scenele din Evanghelie pe care le ilustrase şi meşterul rus. Dai ceea ce dă farmec acestor ilustraţii şi le deosebeşte de modelele mai vechi este spiritul lor popular şi călugăresc manifestat la tot pasul cu feryenţă şi candoare. Portrete de monahi sfetagoreţi şi de monahi nemţeni, istorii cuvioase de călugări şi de pustnici, sau imagini inspirate din mistica

călugărească se amestecă cu imagini biblice şi evanghelice în care viaţa populară e oglindită în amănunte pline de frăgezime şi de spirit. Adrian Maniu a subliniat câteva din ele care dau un aer moldovenesc până şi străbunilor Adam şi E\ a, sau cetăţii neprihănite a Edenului. Iar ceea ce se poate urmări în ele e neîncetata şi naiva străduinţă de a vorbi direct şi de a da imaginiloi un înţeles familiar, plin de aceeaşi savoare şi aceeaşi vivacitate pe care le găsim în toată arta populara.

Uneori, e adevărat, gustul mai ambiţios şi mai cărturăresc al câte unuia din ei se îndrepta şi către alte inspiraţii. Căci iată alte planşe, semnate de Monahul Ghervasie între 1833 şi 1844, trădează de-a dreptul gravuri germane sau gravuri de acelaşi stil din secolul al XVI-lea; figuri de apostolisau scene din Apocalips (pl. XIV – XVII, XIX), în care mâna prea puţin dibace a săpătorului încearcă să imite desenul savant şi jocul complicat de umbre şi lumini al gravorului străin. Ceea ce izbuteşte să facă atunci neînvăţatul meştei este prodigios poate pentru neştiinţa lui, dar linia vie a modelului ajunge, în mâna lui, convenţională sau de-a dreptul neînţeleasă, iar desenul întreg nu mai vorbeşte decât despre nesinceritatea şi marea stângăcie a imitatorului. Gravurile străine ale monahului Ghervasie sunt însă excepţii pe care nici el însuşi nu le repeta în fiecare planşă: căci în altele preocuparea lui – şi atunci puţin favorizată de talent se întorcea tot spre scene de înţeles narativ şi popular. Liniile rămâneau, ce e drept, tot neîndemânatice sau câteodată de-a dreptul puerile. Dar ele izbuteau măcar să vorbească mai firesc şi poate nu fără un anume farmec pentru spiritul simplu al celor cărora le erau destinate.

Gravura românească îşi încheia astfel ciclul istoriei ei, întocmai ca întreaga noastră artă religioasă, restrângându-şi existenţa la arhaismul şi simplitatea rustică a artei populare. Săpători în lemn vor mai ilustra

din când în când câte o Bucoavnă sau Alexăndrie, ori, ca în acea gravură recentă, reprodusa tot de Maniu, întâmplări cu diavoli din viaţa sfântului Sisoe. Iar liniile înţepenite şi naive vor izbuti încă să fie elocvente întocmai ca desenele copilăreşti, care vorbesc mai mult prin ce este absent decât prin ce se află exprimat mele. Meşteşugul anacronic însă avea să dispară repede în faţa bana1 P – grafice care îi lua locul. Iar cartea românească – şi cea populara, 1 ceacu – avea să rămână fără vechea ei podoaba, mai înainte de a-şi fi putut ciea alta nouă tot atât de simplă şi de expresivă

Ilustratori pricepuţi vor şti poate să găsească aceasta arta noua care ne lipseşte. Liniile ei vor da atunci expresie şi frumuseţe cărţii romaneşti. Dar art lor nu va găsi o nud justă şi firească inspiraţie decât în simplitatea plină de daruri a acestor vechi şi modeşti meşteri.

DIZERTAŢII ICONOGRAFICE139 Reprezentarea „nativităţii” în vechea artă creştină şi în pictura românească

Istoria naşterii lui Iisus ne este povestită în Evanghelii numai de Matei şi Luca… Cel dintâi fără a se referi la momentul însuşi al venirii lui Iisus pe lume, vorbeşte mai întâi despre îndoielile lui Iosif asupra Manei şi despre visul său, când îngerul îl linişteşte. Apoi trece la venirea Magilor la Ierusalim, la Soirea, pruncului şi la adorarea lui, după care urmează povestirea fugii în Lbipt la tăierii copiilor la porunca lui Irod. Singur Luca stăruieşte „P™ rărilor naşterii însăşi. De la el ştim despre plecarea lui Iosif şi a Manei de la \azaret la Betleem pentru înscrierea la recensământ şi despre naşterea neaşteptată a copilului sfânt care, înfăşurat în scutece, avea să fie culcat într-o iesle căci în casa unde poposiseră nu era loc pentru ei. Apoi tot Luca ne da ştiie fi despre vestirea păstorilor de către îngerul întovărăşit de oastea cereasca, i despre închinarea lor la ieslea de la Betleem. 1”.

Acestea sunt elementele pe care Evangheliile le puneau la melemma a t: tilor din primele timpuri creştine pentru închipuirea icoanelor lor desP e – terea Domnului şi despre împrejurările legate de ea. O Pitire simpla-ifaia decor, în care chipul Mântuitorului trebuia să apară în eGridiţu de precaie, 1 de umilite, încât sentimentul artiştilor a stat multă vreme la îndoiala înainte de a se hotărî să dea formă precisă reprezentam acestor momente ale E\a

= heHeDe altfel timp de trei-patru secole nici nu vom gă Şi în cataccmbele de la Roma vreo încercare de a se reprezenta scena naşterii muim. u de Bun tainicelor subterane zugrăveau istoria minunilor lui Iisus sau chipul sau de Bun pastor purtând pe umeri oaia rătăcită, dar 1111 ajunseseră să închipuie începutu istoriei sfinte, cum n» iiidraziiisetă şi se atingă m³, de S.re, „le, mai dureros şi mai umilitor pentru figura venerata de ei. Abia pun secolul al I\ e dacă găsim prin vreo pictură înfăţişat doar momentul închinam Mabiloi.

— Ena triumfală, care prin acest caracter putea ademeni mai uşor oioşilor artişti. Închinarea Magilor avea să ramma multă vreme ca reprezentare sărbătorească a naşterii, o aluzie destul de ocolita, dar mv alţi 1 d

Hemânidy Buc. I fiy207, 25 dec. 1938

Într-un aer regesc ceea ce pietatea simplă a credincioşilor socotea încă a trebui să fie disimulat. O asemenea reprezentare, scântemd ™ Şi ™”.

zaicului, se putea întâlni de pildă şi pe faţada Bisericii Naşteri d B tkm biserică pe care perşii aveau să o cruţe când Ierusalimul a fost cucarit de ei în secolul al VII-lea, numai fiindcă – după cum asigura o scrisoare a patnghilor din Orient – perşii recunoscuseră cu plăcere costumul lor naţional în mfatisarea magilor de pe frontispiciul faimosului monument naturi

Primele reprezentări ale naşterii Domnului le vom

găsi deci, nu în pictun, ci pe altfel de monumente, pe sarcofage sculptate, pe câte c'Piatra gravată, sau pe obiecte mici făcute pentru uzul credincioşilor. Dar artistul care avea de înfăţişat această scenă nu era încă deloc sigur de ceea ce trebuia să pună în imaginea lui pentru a reda odată cu faptul real şi înţelesul lui dogmatic, nu pe au. Se exprimat în chip concret. Una dintre cele mai vechi reprezentau este o Piatră funerară gravată din anul 343, în care întreaga scena se reduce la momentul închinării păstorilor: Iisus în scutece este întins pe jos fără să avem vreun indiciu despre ieslea amm. ita de evanghelist. Scena pare» se; peteaea undeva pe câmp căci într-o parte se vede silueta unui copac, pe cer se a fi luna; Maria lipseşte; doi păstori stau lângă pruncul sfânt, iar gesturile lox: arata uimire sau preamărire; între ei se află cele două animale, boul şi măgarul care nu vor lipsi din nicio reprezentare a naşterii Domnului. Elementele de realitate sunt reduse, după cum se vede, la minimum. Ele nu dau nici măcar atâtea indicii câte-e puteau găsi în Evanghelie. Cât priveşte înţelesul dogmatic, el este simbolizat prin cele două animale, despre care Evanghelia nu vo-tEte, e adevărat, dar a căror prezenţă se explică prin texte profetice, puse în Itgatur cu acest eveniment „Te vei face cunoscut, Doamne, în mijlocul a două dobitoace" spusese prorocul Habacuc (*Habacuc*, 3, 2), iar Isaia e şi mai lămurit anmrtind-a începutul prorocirilor sale: „Boul şi-a recunoscut stapmul *f* măgarul ieslea Domnului său, dar Israel nu mă cunoaşte, poporul meu n aminte la mine" (*Isaia*, 1, 3/ ™r. rp7 pntirea

Dar asemenea elemente, cu ingeniozitate introduse în JŢPţe2. acestei scene, nu erau chiar opera artiştilor care se st-aya întruchipeze naşterea Domnului. În ilustraţia creştina, atât de legata se dogme şi de texte până târziu, aproape de Renaştere, nu este de căutat vrem7 n-fy-keioaă tribuţie personală a artiştilor în iconografie. Izvoare

precise le stau de obicei la îndemână, sau cel puţin tradiţii bine stabilite, peste care nu-şi dmau să treacă. Pentru scena de care ne ocupam, ca de altfel pentru toată 1 Sa-yan. ghelică, inspiraţia acestor artişti se îndrepta mai mult chiar către îi gheliile canonice, către acele cărţi populare venite din Orient, care dându-se drept Evanghelii nou descoperite, găseau crezare şi făceau să circule lebe înflorite în legătură cu viaţa Mariei şi a lui Iisus.

Călugări sirieni sau egipteni, trăiţi în fervenţa unei credinţe: pe e inspirau şi tradiţiile şi locurile însele unde se desfăşurase istoria cra, încercau să completeze astfel povestirea evanghelica, sau să răspundă a contro e teologice, imaginând episoade sau istorii întregi în legatu-a cu-anghe şi introducând adesea în cărţile, lor apocrife şi elemente de ciudiie că erau lipsite de iscusinţă. Astfel, menţiunea celor două animale protetice povestirea naşterii Domnului şi citarea textelor biblice explicative erau e pentru prima' oară într-o asemenea evanghelie apocrifă, cunoscuta sub titlul de *Evanghelia lui* Pseudo*AIatei*. Din acest text a trecut apoi şi în reprezentările artiştilor, rămânând definitiv în iconografia acestei scene.

Datorită acestor cărţi populare şi mai ™ *dt-h*/*Tamb* ele, privitoare al viaţa Mane, ş, la cap, la, a talsus, al *fratele Domnului*, iconografia naşteri. f scutece, iar

V-lea, definitiv constituita. Iisus f-tde fată şi păstorii, doi

°5 a Lhă? Wfe*" pl care, după reprezentarea bizanţ, nă ob, şântinsă pe pat, P/\v9 te" nfaul-Sră suferinţă, fără a fi atins fiinţa trupească că naşterea copilului sfânt Maria are aerul obosit, îşi înclină capul, sau a Fecioarei. În altele, dimpotrivă Mar Ja de-sf-Aleagă că naşterea a se întoarce către pruncul care Grava controfost cu suferinţa-şi ca pruncul a veni ţ) nemaiauzite şi avea să arunce pentru versă avea să stârnească furtuni ora dialectice de neîmpăcat. Pictorii multă vreme pe sfinţii Părinţi în le

puteau înţelege destul nu puteau urmări întotdeauna aceste de „Atunci ei se adresau tot în termenii de subtilă aveau grijă să recărţilor populare evangheliilor-apo tuturor Dar autorii acestor cărţi, zolve aceste probleme cu eleme p pedepsirea cărnii şi în suferinţa truaprigii anahoreţi ai Orientului, traitx în pedepsie naşterea pească de fiecare clipa, nu erau n A/cântuitorului desprins de orice atingere Domnului numai un act de încarna d carnal sau suferinţa trupească. Li credea imaginarea unor episoade şi omenesc, *îl** era mai cu seamă de cel mai crud vensm popular. nnrmwi7PZE în Orient ca şi în Occident, izvorul în această privinţa. La a\ inviile aveau să se limpezească, avea să o istorie care, în cele din urmă, Aşa se face că, în fie în conflict categoric. de-a recunoscuta necontestat vreme ce un scriitor ca fericitu pe, da zămislit fecioară purtând pruncul, dogma despre Neprihănire → ecioara-Lioară” (*Sermones*, 184, fecioară născând, < «» f ceâapusLTca şi S bă antirli, înfăţişau încă

2, 2) – în aceeaşi vreme artiştii, cei apusen. episodul secundar naşterea Domnului zugrăviri Salomea cu încă o femeie se văd legat de un text cu totul realist, în unsori. *Protoevanghelia* adăuga

Până comun mă.

mU” sta. conograf. e trebuie ammriţ încă» „**

constituie decorul însuşi al scenei, care n-a t naşterea dar, fiind vorba fişat. Evanghelia nu spune în ce

„De-S nlăffaî Tvlă. unde copilul apare culcat într-un leagăn de nuiele, sub un fel de şopron deschis, cu acoperiş de olane, înfăţişând desigur un staul de vite. Dar *Proioevanghelia lui Iacob* aduce şi aici precizări însemnate, care vor avea o deosebită înrâurire asupra iconografiei. În Evanghelie, Iisus s-a născut la Betleem, unde Iosif sosise pentru recensământ. În *Protoevanghelie*, scena se petrece la jumătatea drumului, între Nazaret şi Betleem. Maria vrea să coboare de pe măgăriţa pe care călărea, dar Iosif

nu ştie unde să o adăpostească pentru că locul e pustiu; iată că descoperă însă o peşteră unde intră în grabă. Acolo o lasă pe Maria în paza fiilor săi care îi întovărăşiseră, iar el aleargă la Betleem să caute pentru lăuză o moaşă de neam evreiesc.

Amănuntele acestea care dădeau scenei un cadru plin de pitoresc, înflorind povestirea evanghelică, au fost imediat adoptate de artişti şi generalizate în icoanele care reprezentau naşterea. Stilizarea bizantină ca şi cea apuseană au făcut chiar deseori din înfăţişarea peşterii, meşteşugit tăiată, şi din dispunerea personajelor în acest cadru, un adevărat decor de teatru, aşa cum poate că şi era realizată scena în reprezentaţiile religioase care se dădeau în evul mediu, cu actori şi cu înscenare teatrală. Este drept că şi cealaltă variantă a staulului de vite se mai putea întâlni în unele icoane – şi o găsim într-o minunată realizare în picturile lui Giotto de la Padova – dar tipul cel mai frecvent, reprodus cu deosebită predilecţie în icoanele şi în picturile bizantine ca şi în cele din Occident, este tot cel al peşterii, inspirat ca şi atâtea alte elemente din aceleaşi texte apocrife, atât de importante pentru iconografia evanghelică.

Dar alături de aceste tipuri, care rămân tradiţionale pentru reprezentarea, scenei de care ne ocupăm, nu lipsesc şi alte versiuni, ceva mai târzii, care ne dau o interpretare mai fastuoasă a acestui moment al Evangheliei. Iată o scenă, de pildă, din pictura românească în frescele de la Suceviţa din secolul al XVI-lea, unde avem o adevărată prezentare regească a naşterii Mântuitorului 14°. Nici urmă de vreo peşteră, de iesle sau de suferinţă în această pictură. Scena este înfăţişată în interiorul unui palat cu turnuri măreţe şi cu grele draperii la uşi şi la ferestre. Maria şade pe un pat luxos şi primeşte darurile pe care i le aduc femei îmbrăcate în veşminte strălucitoare. De cealaltă parte, nelipsita moaşă, ţine

copilul pe genunchi şi îi pregăteşte baia, iar la mijloc pruncul înfăşat este culcat într-un pat cu baldachin, unde o servitoare îl acoperă cu o învelitoare de brocart. Concepţia naşterii fără suferinţă capătă astfel sub penelul pictorului moldovean o interpretare de glorie şi de ridicare deasupra muritorilor, care este de-a dreptul în contrast cu textul Evangheliei. Ea nu putea veni chiar din iniţiativa unui meşter umil şi puţin învăţat cum trebuie să fi fost pictorul nostru 141. Vreun model mult mai ambiţios trebuie să-i fi stat sub ochi, inspirat din alte izvoare decât cele pe care le-am amintit. Şi dacă luăm bine seama la unele amănunte ale decorului, la forma turnurilor palatului, de pildă, înconjurate de frontoane ascuţite şi acoperite de bolţi bulbucate ca în arhitectura bisericilor moscovite din secolul al XVI-lea, ne dăm seama de unde putea veni acest model, ca şi inspiraţia atât de fastuoasă, pe care o întâlnim de mai multe ori în bisericile bucovinene în această vreme.

Dar pentru că vorbim de pictura românească, nu trebuie să uit a menţiona şi un alt monument mai vechi decât Suceviţa, unde îndemânarea artiştilor ne-a dat una din realizările cele mai frumoase ale povestirii naşterii: Biserica domnească de la Curtea de Argeş. Meşterul grec sau sârb căruia i se datoresc picturile a zugrăvit desigur şi scena naşterii Domnului, stricată mai târziu. Ne rămân însă alte patru scene care preced naşterea şi formează unul din ciclurile cele mai complete ale acestei istorii. Prima dintre ele ne arată, după *Protoevanghelia lui Iacob*, călătoria Mariei, cu Iosif şi cu fiul acestuia la Betleem. Maria este călare, peisajul stâncos ne tace să ne gândim la Petra înaintea adăposti. A doua scenă, mult mai rara, mfaţişează pe Iosif şi Maria înaintea lui Ouirinus, înscriindu-se la recensământ: Mana este vizibil înainte de a fi născut. În scena următoare, cei trei Magi vin călare, iar Ptorul ni-l prezintă şi în faţa lui Irod, care este înconjurat de curtea sa. Irod ne este arătat mea o dată în scena din

urmă, tot în palatul său, întrebând de Iisus pe fariseu evrei.

O reprezentare atât de amănunţită şi cu o alcătuire a scenelor atât de bine întocmită nu mai întâlnim decât în puţine monumente. Chiar şi vechile *Ermmn*, în care zugravii găseau descrierea întregii ilustraţii evanghelice, nu menţioneazi decanele din scenele pe care le găsim la Curtea de Argeş P.ctorol se inspira din izvoare mai rare, care circulau la Bizanţ în secolul al XIII-lea şi care dăduseră acolo loc la ilustraţii magnifice erau

Kharie-Djami, înrudite cu picturile noastre de la Argeş. Arta romaneasc începea astfel în secolul al XIV-lea cu realizări care o legau de-a dreptul de o folosiţi erau poate ei-înşişi dintre – în pic ori-ai împărăţiei răsăritene. Pe urma lor aveau să vină zugravii noştri, uneori puţin învăţaţi sau mai modeşti în ambiţiile meşteşugului. Dai tradiţia era făcută. Şi în jeturile create mai târkiu vom întâlni nu rareori opere de mare Pricepere în care gândul împărătesc al artei bizantine trăieşte mea în forme dintre celt mai impunătoare.

Reprezentarea botezului în vechea artă creştină şi în pictura românească143

În cimitirele subpământene ale Catacombelor din Roma sau de aiurea în baptisteriile săpate tot acolo pentru primii creştini, întâlneşti câteodată cercetând pioasele imagini care acoperă pereţii, câte un palmier un cerb sau o pasăre fenix, pe care nu înţelegi cu ce gând le-a aşezat acolo mina evlavioasă a pictorului, între chipuri de orante, de martin sau ele profeţi. A crede că numai un gând de poezie sau de nostalgie paradiziaca inventa aceste imagini idilice, pentru alintarea ochilor sau poate pentru o făgăduială sufletelor însetate de fericirea, cerească…

Dar sub simbolurile acestea care vorbesc astăzi atât de enigmatic ochilor noştri se ascundea un înţeles mai categoric şi mai clar Ele erau. zn abia învăluite la istoria

recentă a Mantmtorului, evocări pentru cei iniţiaţi şi tilemn totodată în formule spirituale ale faptelor din Evanghelie. Palmierul, cerbul pasărea fenix nu erau altceva decât mistice imagini ale Botezului, care vorbeau despre victoria creştinului botezat asupra puterilor mtu-ericulu\ (Pal” 1 routle) despre renaşterea spiritului prin botez (pasărea fenix), sau despre setea de botez a cate-™gin-Ulfie Evanghelia şi înţelesurile ei acei creştini care, dacă nu văzuseră aievea chipul lui Iisus, auzeau povestindu-li-se faptele lui de către cei care-i atinseseră veşmântul cu mâna şi respiraseră acelaşi aer ca şi el.

Alteori, când intenţia lor era să arate totodată tainica corespondenţă dintre faptele din Evanghelie şi cele din Vechiul Testament, ei zugrăveau Botezul într-alt fel: închipuiau icoana Potopului cu arca lui Noe plutind pe ape, sau trecerea Mării Roşii, care tălmăceaţi cuvintele lui Pavel: „Părinţii noştri toţi au primit botezul norului şi al mării urmând pe Moise” (*I Cor*. 10, 1), sau zugrăveau izvorul ce ţâşnea din stânca la atingerea vergii lui Moise.

Uneori chiar scene din Evanghelie, cum este aceea a Samaritencei la fântâna, înfăţişau tot botezul, amintind cuvintele de adânc simbolism ale lui Iisus: „Apa pe care i-o voi da eu se va preface în el într-un izvor din care va ţâşni viaţa veşnică” (*Ioan*, 4, 14).

Abia mai târziu, când va începe să se risipească sfiala de a înfăţişa de-a dreptul chipul venerat şi faptele precise ale Mântuitorului, prin seolul al IV-lea, adevărata scenă a Botezului lui Iisus va începe să apară în picturile din Catacombe, în sculpturi de sarcofage, în mozaicuri sau miniaturi. Dar pictorul sau sculptorul de atunci nu erau deloc siguri de elementele pe care aveau să le înfăţişeze. Le căutau abia şi numai cu încetul avea să fie găsită imaginea definitivă.

Într-o pictură din cripta Lucinei, în Catacomba sfântului Calixt din Roma

— Una dintre prea puţinele care pot fi mai vechi de secolul al IV-lea – se vede un om la marginea unui râu, întinzând mâna unui copil ca pentru a-i ajuta să iasă din apă, iar într-o parte zboară o pasăre aducând o ramură de aur. Erau primele elemente, încă puţin hotărâte, care ilustrau cuvintele Evangheliei: „În clipa când ieşea Iisus din apă, Ioan a văzut cerurile deschise şi Duhul pogorându-se peste El, sub chipul unui porumbel” (*Marcu*, 1, 10).

Pictorul nu ştia încă ce înfăţişare să-i dea lui Iisus, care aici e un copil, în alte părţi un adolescent, şi mai rar un bărbat; nu ştia să-i reprezinte pe Ioan – un sarcofag, de pildă, din secolul al IV-lea, ni-l arată cu veşmântul, figura şi ţinuta unui filosof antic; nu era sigur dacă apa ce stropea creştetul Mântuitorului era vărsată de mâna lui Ioan, de porumbelul Domnului, sau de vreun vas misterios venit din cer, aşa cum ni se arată în diversele reprezentări. Şi nu era sigur nici de peisajul în care se petrecea scena. Amănunte chiar ale acestor prime imagini ale Botezului Domnului ne vorbesc mai mult de amintirile pagine decât de Evanghelia pe care artistul dorea să o ilustreze. Căci nu numai ţinuta şi înfăţişarea lui Ioan par desprinse din vechi reliefuri sau picturi păgâne, dar de cele mai multe ori chipul alegoric al Iordanului se vede alături, sub înfăţişarea obişnuită a alegoriilor antice ale fluviilor, iar peisajul cu pescari ce întind undiţa în apă, şi cu amănunte pitoreşti, pare de-a dreptul imitat după picturi elenistice de la Pompei sau Alexandria.

Arta bizantină veche avea să transforme încetul cu încetul aceste elemente. Trăsăturile esenţiale ale scenei şi amănuntele de decor aveau să se precizeze. D ar tradiţia elenistică, din care luase naştere întreaga pictură creştină, avea să se păstreze multă vreme, fiind uşor de recunoscut în caracteristicile de stil şi în reminiscenţe evidente de figuraţie.

Simplitatea de compoziţie şi nobleţea atitudinilor erau autentice. Pictorul nu pierduse încă în aceste icoane ale unei noi credinţe sentimentul de euritmie care înnobilase arta clasică. Iisus, tânăr şi fără barbă, e prezentat din faţă şi ocupă centrul tabloului. E gol, iar braţele lui atârnă de-a lungul trupului. Ioan, mai în vârstă şi bărbos, e îmbrăcat uşor, după moda antică. Uitând cuvintele Evangheliei, care ni-l descrie acoperit cu veşmânt din păr de cămilă şi încins cu o curea, pictorul bizantin îl va zugrăvi purtând cămaşă şi drapat în pallium clasic. El stă la dreapta sau la stânga; e uneori în picioare, alteori înclinat.

sau chiar în genunchi. Un înger, doi „ivsX uvil-Porumbelul sfânt coboară apei, cu mâinile acoperite dulf 6; într-un colţ, ieşind din apa alegoria swflaar sss* în „lipsi aproape

„FciOdI vom întâlni în mozaicuri sau miniaturi pun cunoaştem avea să se adauge numai

! X, din care se formase aceasta

™asi” L un al doilea „p cu! SMTS

paralel cu el, influenţând ma aLes onora P konografia b, zantină.

deloc de a face cu arta antica. palbene şi în chinovii săpate

Severitatea schinmiciei lor trăită în p ura c’arniij întregul temân stânci, misticismul dus până la f age, de sfinţenie la şi de barperament al acestor oameni ricrurozitate religioasă şi la un realism

Saâici» PtEC «: STeme de-a dvptul contrazicerea oricărei rennmscente? însu.

cel al pustnicilor care se pedepseau raand u *K*

I mierea viespilor ascunsa în nisipr frumos, sau mai îmbrăcat. Şi

Botezului să-i arate într-alt fel, în acestor

neîmblânziţi schimnia sirieni, pe miniaturile încondeiate în a creştină a evului mediu, până în Apus, miniaturi care au circulat în toată lui-a-ş nordice ale Rusiei, se întâlnea până în fundul Angliei, sau pn rmstiei aspru, descărnat, cu pletele această altă înfăţişare a el însuşi ideal al vieţii spirituale şi barba indicite, botezându-i un IsuQCae trupească. Chipul lui e bărbos, este departe de a mai mfaţişare° d t în apă până la brâu. Iar împrejur, ca şi al lui Ioan, trupul gol şi slab cufu. ePtâiate capricios, înşirându-se peisajul dezolat al pustiei, Cl alteori ca nişte movile scorburoase, goa e.

Sna după alta, uneori ca xuşte trec §. aceste elemente de decor, netede şi sure. În picturile din Cappadoci pe suprimat, ca şi oricât de sobru şi de aspru, sunt se orice element de realitate mteliperspectiva însăşi, ca pentru a face p Cufundându-se el în apă, ci

Ibilă. Iisus stă în mijlocul Iordanuhu, dar nu-ut trupul apa urcând către el, mvaluindu-l une P nici Q matca nu le încercuieşte.

ca într-un clopot bizar cu margini, misticismului călugăresc, avea să se

Această nouă iconografie, Pre este Curentă înainte de secolul răspândească mai cu seamă în cei, gizantului pătrunzând şi în arta al XIV-lea, 5 i în ţinuturile desprinse din faaruto toţi dmeredinţele populare, constituind o variantă orisinaia a acestei tipice iconografii.

La Suceviţa 144, de exemplu, în picturi din secolul al XVI-lea, scena este repetată de două-trei ori cu amănunte demne de reţinut. Peisajul e pustia Iudeii, cu stânci goale ce se înşiră într-un semicerc, asemeni unor turnuri retezate. Ici şi colo răsare câte un copac pitic, întrerupând monotonia. E noapte. Cerul albastru e plin de stele de aur, iar pe crestele stâncilor se prelinge un fel de lumină lunară. Iordanul nu e un râu, ci un lac închis între stânci. Ioan, de pe mal, se înclină asupra Domnului botezându-l,

iar Iisus este gol în apă, purtând numai un şorţ în jurul şalelor, şi este încununat de nimbul de sfinţenie. Pe celălalt mal, cinci îngeri în stihare asistă cu mâinile ascunse în văluri. S-au deschis cerurile, şi din aureola de lumină coboară porumbelul sfântului Duh spre Iisus.

Dar pictorul a adăugat şi alte amănunte mai puţin obişnuite: apa e plină de peşti care se apropie în şiruri de Iisus, iar Mântuitorul stă pe un fel de piatră şi striveşte o hidră, iar în mână ţine o hârtie, pe care se citesc în slavonă cuvinte ciudate: „Tocmeala lui Adam”.

Ce era această tocmeală a lui Adam? O credinţă populară, pe care zadarnic am căuta-o în Evanghelie. Ea venea din obscure erezii răspândite odinioară în poporul nostru 14S. Între Adam şi satana se încheiase un contract care dăruise diavolului sufletele oamenilor care mureau. Contractul acesta sta închis într-o piatră pe care numai Iisus avea să o descopere. Botezul Domnului era, fireşte, dezlegarea de acest contract, întoarcerea sufletelor creştineşti la puritatea dinaintea lui Adam. Iar dacă Evanghelia uitase să povestească aceste fapte, zugravul nostru o completa, arătând creştinului naiv dovada mântuirii lui.

Asemenea elemente de credinţe populare, de imaginaţie folclorică se întâlnesc necontenit în toată iconografia noastră religioasă. Un învăţat străin care lucrează de mulţi ani printre noi, dl. Paul Henry, a putut culege chiar într-un studiu foarte interesant multe alte exemple din acest domeniu. Toate arată acelaşi lucru, care nu este lipsit de interes: că pictura aceasta veche, în aparenţă atât de tipică şi de lipsită de variaţie, era în realitate o artă vie, în care artistul popular ştia să pună cu îndrăzneală, nu numai imaginaţie, dar adeseori propriul lui gând asupra lucrurilor pe care le ilustra. Arta noastră religioasă se asimila astfel şi se crea a doua oară sub mâna meşterilor de altă dată 146. Ceea ce presupunea o

sinceritate de meşteşug, care în artă este aproape acelaşi lucru cu credinţa.

Reprezentarea patimilor şi a învierii în vechea artă creştină şi în pictura românească

Călătorul curios care s-ar ispiti să caute în hrubele sfinţite ale Catacombelor din Roma sau de aiurea chipul cum primii creştini au reprezentat patimile Domnului şi învierea lui, ar rămâne surprins negăsind printre] pioasele picturi niciuna care să reprezinte o aluzie măcar la cel mai adânc şi simbolic fapt din viaţa lui Cristos: suferinţele lui omeneşti şi-întoarcerea, prin înviere, în divinitate.

Printre mulţimea de or an te şi de-o suavă şi acrosoliile întortocheatelor ga era, p Testament, reprezentând subtile idilică inspiraţie, printre scenele din \ ceh închegate, figura Mântuitorului înţelesuri ale subtilelor dogme nu în *e* minunile lui cele mai preţuite nu apare decât rar în câteva „ndecarea paraliticului Ji înla începutul creştinismului, mmult p rb drapat togă antica, ţine vierea lui Lazăr. Iisus apare în ele editează gestul imperativ şi misterios în mina varga făcătoare de immmi şi repre? entarea învieriial taumaturgilor. Ideea suferi – păreau cu totul excluse din biografia care ea însăşi ar fi amintit moarte P ungi m; nunate tinereţi, înfăţişată lui. Povestea vieţii \U1 Iisus fra-l” rp (FPC – oruri de idilă paradiziacă şi întâlnindu-se în magice simbolun, înflorind prin ghirlande de viţă, cu figura mis Orăriau – P-La îndrăgostiţilor fără prihana.

Amoribil Stăm, când biserica creştină triumfge mai puţin să înfăţişeze P\frezeitări încă destul de ocolite şi de patimile Domnului încep să apară p îndrăzni totuşi multă atenuate. Picturile mai puţin figura Mântuitovreme să se atinga decât de – vreunei scene mai jignitoare, cum era rului. Şi chiar în rarele reprezentau alesă salveze cât putea

— Jsu sub? «s centrele oficiale ale cieştmismului am <VIII-lea. Îndrăzneala de reprezentare, până târziu către

„cfPf-or şi a criminalilor nu se a-l reprezenta pe Mântuitor murind de md ult de luptat cu orgoputea ivi chiar în locurile unde noua o şi *Q* înţelegere mai umaliul societăţii păgâne. O asemenea provinciile mai îndepărtate, nitară a vieţii lui Iisus, avea să ori-St asiatic unde amintirea

P” wă Îeta în se legată de creştinismul primitiv a, am r0 nstanta Este o mică gemă, juin muzeul britanic a fost cumpărat de la Constanţa liste o i b j

LTtă de Dalton drept n-a, veche – V &

ţişează pe Iisus răstignit: între 01 e ce° ZQri t căci veşmântul în care este pelerin din locurile noastre o fi adus-o tot dmL» asemenea repre îl, ™ S ™ * imd<î „Pre”, ar”.

a Mântuitorului n-a fost admisa decât foarte târziu.

Cât priveşte învierea, nici ea nu apare la început decât tot în reprezentări mărunte sau pe sarcofagele sculptate. Dar cu aceeaşi grijă de a înlătura orice amintire precisă a suferinţei Mântuitorului, sculptorii sarcofagelor inventau în secolele al IV-lea-şi al V-lea o scenă mai mult simbolică în care Iisus însuşi nici nu apărea. O cruce mare, la picioarele căreia soldaţii păzitori ai Mormântului se văd dormind; în locul lui Iisus, o cunună de lauii cu monograma triumfală a lui Constantin, iar uneori, de o parte şi de alta, şirul apostolilor aclamând prezenta abstractă a Mântuitorului. Era mai mult un simbol de glorificare, asemenea simbolurilor mistice din Catacombe. El nu amintea învierea decât convenţional, şi după secolul al VI-lea nu-l vom mai întâlni.

Adevărata scenă a învierii, inspirată chiar din textele evanghelice, şi care multă vreme va rămâne singura reprezentare a acestui fapt, este scena sfintelor femei pe care îngerul le întâmpină la mormânt în dimineaţa învierii lui Iisus. Ea se întâlneşte în reprezentări care vor rămâne tipuri definitive, încă din secolul al IV-lea; iar diversele variante nu provin decât din însăşi povestirea evanghelică

a acestei scene, care se deosebeşte în amănunte la fiecare evanghelist.

Toată această iconografie destul de timidă şi preocupată să evite orice ai fi putut aminti jignirea figurii venerate avea să sufere o adâncă transformare către începutul veacului al XI-lea, când spiritul artei creştine se îndreaptă spre un realism nu rareori împins până la cruzime. Pornirea aceasta înnoitoare, din care avea să iasă mai târziu însăşi arta de ingenuă inspiraţie realistă a lui Giotto, venea în bună măsură şi din viaţa populară cu care creştinismul ajunsese să se confunde în vremea aceasta de adânc obscurantism, dar venea mai cu seamă din acelaşi Orient – din Siria, din Cappadocia, din Palestina – unde ardoarea monahală dădea creştinismului coloritul unui misticism pasionat şi ascetic.

Miniaturile şi fildeşurile orientale răspândite pretutindeni au strecurat încetul cu încetul meşterilor creştini din toată Europa gustul acestui crud realism şi mai ales gustul povestirii scenelor de suferinţă ale Mântuitorului. Bisericile sunt pline în epoca aceasta de cicluri narative, înfăţişând în imagini şi amănunte drastice întreaga povestire a patimilor Domnului. Iar fiindcă Evangheliile nu dădeau destule indicaţii care să mulţumească imaginaţia iscoditoare a meşterilor, ei îşi căutau izvoare noi de inspiraţie în textele apocrife, în acele false evanghelii scrise în primele secole ale creştinismului tot în Orient, şi în care v iată lui Iisus este povestită în culori vii, cu amănunte deseori romaneşti.

Aşa a luat naştere toată acea iconografie medievală în care – în Apusea şi în Orient – figura lui Iisus este maltratată cu o cruzime fără pereche. Sub vergile flagelaţiei nu vom mai întâlni seninul chip încununat aproape ca pentru o sărbătoare. Trupul lui va sângera în şiroaie mari, iar faţa lui crispată va exprima durerea. În scena calvarului, trupul firav al Mântuitorului abia va

putea duce crucea enormă sub care stă să cadă istovit, iar pentru o suprema umilinţa, aprigii anahoreţi din Siria mai inventau şi acel curios amănunt al ştreangului cu care Iisus e tras de soldaţii ce-l întovărăşesc către Golgota. Crucificarea, în sfârşit, va înfăţişa nu figura vie a Mântuitorului, ca odinioară, când privirile lui cădeau senine, fără a spune nimic despre suferinţa lui trupească. Acum Iisus este mort, iar trupul lui deşirat şi costeliv e zgârcit pe cruce ca în spasmul cel din urmă al expirării.

Povestirea învierii va suferi şi ea transformări în acelaşi spirit al Orientului. Vechea scenă cu Măriile la mormânt este întovărăşită aproape întotdeauna şi de aceea în care, după înviere, Iisus se arată Magdalenei („îsu mă atinge căci nu m-am suit încă la Tatăl meu". Io*an,* 20, 17). Dar adevărata scenă a învierii, aceea care de prin secolul al R-a «e «ge U

M „d aţe e. «™.ne până în PL™" * ci di" *Evanghelia*

Iisus la Iad, scenă inspirata nu dmfc-ar helulte canon *apocrifă a lui* coborât după înviere în iad, de unde i-a eliberat acestei Evanghelii, Iisus să r. mfpţi rare aşteptau acolo în cazne venirea pe Adam şi pe fiii săi, pe patriarhi şi ProJJ. care aştepta

Mântuitorului. Este aceeaşi Povestl e, iad – şi una şi alta reproducând istoria călătoriei lui Alexandru Ma (? e… Q f infern. Din povestirea în chip diferit vechea legendei învierii. Iisus este aceasta s-a scos tema rămasa prin p P învăluit în glorie luminoasă, înfăţişat în clipa coborâm lui în şi-i întinde mina

LTA – damraâe Vsf dln Tormtatal său. împrejur, alaiul de profeţi şi patriarhr.

„Platele im Iisus. Satana înlăntmt şi călca în P™

Iconografia de mai «-iu a mai inventat mea-scena mvjn-cara secolul al XIX-lea a început să le în.ro. «tisând pe Iisus în clipa înălţării cunoscută din picturiletând pe umăr un stindard simbolic din mormânt, cu gestul

binecuntţ p-d pe un (inventată de pictorii Tema aceasta nu aparţine însă vechi arte creştine, a p &

Italieni ai Renaşterii, nu corespund datoreşte decât uitării vechilor mmderea ei în pictura noastră bisericească nu se datorează ne izvoade în Enli. le meştenlor de altă dată tipic bi.

Pictura românească veche a urma în P™. timilor şi învierii, care zantin. Bisericile noastre suit pline: de p frum oase care s-au amintesc vechile scene ale art" a-ef; escele din selolul al XIV-lea de la păstrat, şi totodată cele mă, întreaga arta bizantină nu ar putea biserica domneasca din Curtea a g >. y-e şi mai puternică. Şi se număra în această epoca mul e cu P reprezentări româneşti ale acestui cuvine să citäm printre ce e ma *peniicostar* slavonesc tipărit la 1550 *149*, Setă ceat? mlămăelastă deltcată a? ta a săpăturilor în lemn de pe vechile noastre căiţi...

UN PICTOR ITALIAN ÎN BUCUREŞTI LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA150

În colecţia Academiei Române se găseşte un la 17 mai zentând ceremonia suim pe tron a *h* i bey din Constantino

— 1* * *! n, amilil pol.

Mavrogheni151. +, Mnnt e deosebit de interesant. El palat domnesc al fanarioţilor, Curtea tablourilor Academiei Române. Dimensiuni: 76 x 57 cm.

*Apărut în volumul „*Omagiul Ramiro Ortiz", *Bucureşti*, 1930.

Nouă clădit în 1774 în Dealul Spârii şi numit mai târziu, în urma incendiilor care I-au bântuit, Curtea arsă *1*. Pictura este totodată una dintre foarte puţinele reprezentări pe care le avem ale ceremoniilor domneşti din această vreme, înfăţişând cu fidelitate nu numai fastul curţii, însă chiar portretele reale ale unora din personajele prezente. Nu este nicio îndoială că pictorul a văzut scena pe care a zugrăvit-o şi că tabloul său o reda în amănunte

care merita încredere... A

În sala decorată cu coloane şi arcade, între steagul roşu alţarii însemnat cu figura sfântului Gheorghe 3 şi tuiurile turceşti, voievodul, tânării cu o mtatisare plăcută, stă pe tron sub baldachinul împodobit cu stemă şi cu insignele domneşti, sabia şi buzduganul. Costumul său este la fel cu acela al tuturor domnilor fanarioţi: cuca înaltă cu fund vişiniu şi gătită cu surguci anteriu de mătase galbenă încins cu şal oriental, şi caftan albastru împodobit cu blănuri scumpe. Scena se petrece în clipa când Divan-effendi, în fruntea deputatiei turceşti, citeşte firmanul de domnie. De o parte şi de alta, boierii Divanului şi slujitorii curţii se înşiră în grupuri strânse, în care culorilevn ale işlicelor şi giubelelor se amestecă pitoresc. Figurile din rândul min sunt tara îndoială portrete...?

Tabloul nu e semnat, însă pictorul trebuie să fie un italian şi judecând, după colorit, poate să fi fost veneţian. Un artist mărunt, fără îndoială, reprezentând cu modestie arta patriei sale, dar al cărui meşteşug îşi găsea un rost demn de luat în seamă în Bucureştii din acea vreme.

Cine putea fi acest pictor? Greu de ştiut după această singura mărturie a activităţii lui. Dintre artiştii străini călători la noi în ţara la sfârşitul secolului al XVIII-lea nu cunoaştem niciun italian, şi nici vreun pictor de alta naţionalitate căruia să-i putem atribui un asemenea tablou. Dar printre cei ţ stabiliţi la noi în ţară şi lucrând pentru curtea domnească, găsesc unul pe care nu mă pot opri de a-l pune în legătură cu pictura despre care este vorba.

Prin 1786 – 87 lucra într-adevăr la Bucureşti un pictor italian, pe care numele îl arată a fi fost chiar neîndoielnic un veneţian – Giorgio \ emer.

Activitatea lui la noi trebuie să fi fost destul de preţuită, de vreme ce în 1787 Mavrogheni îl numeşte „archizugrav" al „longei" pictorilor din «Bucureşti. Istoria acestei „longii", care nu era altceva decât breasla

zugravilor orgajnizată după modelul nou introdus de Alexandru Ipsilante, imitând breslele bizantine şi prin ele „logiile" medievale din Italia 4, este destul de interesantă pentru a merita să fie amintită. O cunoaştem din două documente de la Mavrogheni, publicate de V.A. Ureche5.

Unul dintre ele poartă data de 28 noiembrie 1786 şi priveşte înfiinţarea breslei zugravilor după modelul celorlalte bresle existente atunci în ţară.

— Despre acest palat: F.J. Sulzer: *Geschichte des transalpinischen Daziens*, Viena, 187 1, vol. I.

— P 291 şi III, p50. C.I. Ionescu-Gion: *Istoria Bucureştilor*, p. 125 – 129. V. Drăghiceanu: *Câteva note asupra Curţii Arse*, în „Buletinul Comisiei monumentelor istorice", fasc. 40, p. 6.

— Încă o reprezentare a unei ceremonii domneşti în acelaşi palat, în gravura din 1791 publicată de C.I. Karadja: *Două vederi ale Palatului din Bucureşti*, în „Buletinul Comisiei monumentelor istorice", fasc. 40, p. 65.

— Un steag la fel cu acesta se păstrează din vremea lui Alexandru Nicolae butul io o).

Reprezintă tot chipul sfântului Gheorghe călare. Vezi N. Iorga: *Trei vechi steaguri*, în". Neamul Românesc", I /1907/, p. 374.1. C. Băcilă. \ *Stampe privitoare la istoria Romanilor*, nxtras din „Anuarul Inst. de istorie naţ. din Cluj (1929). 1097

— Despre organizarea acestor bresle, N. Iorga: *Istoria industriilor la Romani*, Bucureşti, iy p. 121 şi urm... *nr.* s V. Ureche: *Istoria Românilor*, vol. III, p. 599 – 601 şi *Istoria Şcolilor*, \ol. I, p. *Io – 16*.

„Fiindcă Ioniţă meşter zeav's dar Ta Îălie Se îcum că Amai gospod şi a poruncilor domneştil iar; 1 ste toţi meşterii zugravi, mare silinţă, l-am făcut Domnia carte ţa mină, prin care poruncim ca căruia i-am dat aceasta dom hrănesc cu acest meşteşug şi, penmai întâi să cerceteze

câţi sunt zu-ra? meşteşugului deplin şi intraţi la tru câţi vor fi vrednici megli W? de numelf lor, de mahalaoa unde vreo orânduială dedajdie, să fieşicare aşezaţi, ca să fie ştiuţi şi locuiesc şi la ce orânduiala ce Nacsii-basii, a metacherisi mesteca să nu fie volnic altul strai – în amă Aunte cum va fi orgamşugul acesta…" DSnlavea fiecare din membru ei. zată breasla şi ce 1, binale iar Ioniţă meşterul era unul din

„Nacaşi" se chemau zugravii de bun, chipuri şi tablouri, au tre' ei. Dar iată că zugrav-nma-bţşi i s-au plâns lui Mavrogheni, cerând Wă a deosebită. Ai; doilea – datat

D6SPrindem d Pasa jul care ne poate interesa – zugravi vin cu jalbă m-a

„Dar, după aceasta, în urma meşteşugul lor este deosebit şi că nu intea Domniei-mele şi aratm. dud'a îi se orândui lor un deosebit pot fi tot la o unduiala cu nacaşii cer archizugrav, am cercetat Domina-in, aleseră pe Gheorghe pe care deosebindu-i de nacaşi mele nFacaş başa să

Venier ca să fie archizugrav peste matern zugrav, rămână peste nacaşi, ara e Gheorghe Venier de a cerceta pe

Documentul dă apoi împuterme. de & numi pe proestoţi zugravii din Bucureşti, e a a judeca neînţelegerile, de a pertii breslei", cu care să facă „longe pentru U

cepe dăjdii şi de a privegh a; archi.

Nu avem nicio alta ştire şi niciun Bulureşti îl alegea să-i fie consugrav italian, pe care brea! da zugiav vreunul din porducător1. Poate ca numele u. P a de la sfârşitul secolului al XV III-lea, tretele în stil apusean ce să şi iscălească tablourile. Pictura deşi obiceiul acestor pictori nici ga decât în mod ipotepe care am semnalat-o nu! P lui Mavrogheni, întâmplarea de tic. Dar importanţa acestui p. artist străin căruia să-i putem atna fi italian, precum şi

sfăcăm această apropiere ce nu bui tabloul despre care e vorba, ne tac să i ni se pare nejustificată.

75 =? * – * s". s sr.

p. 599 şi *Istoria Se*. I, p. '5 – 7 7 „ravui Iordache Vechier, pe care Voda Şuţu îl tritot a numelui Venier. Este vor a fisiunea de a drege chipurile ctitorilor pe care, spre miţea să colinde mănăstirile din ţara cu J egumenii le lăsaseră să se strice unele ştermarea dojană din partea Domnului, stareţiii-şi egrâsmiriţei". Documentul nu se mai gându-se de tot, altele fund „cu oci tut controla. N-ar fi exclus însă sa avem găseşte azi în Arhivele Statului, aşa lectură greşită I-a putut schimba uşor în \ echier zz „xr*n,* k-VOK".

ARTA ROMÂNEASCĂ MODERNĂ 54

Pictura românească modernă îşi are începuturile în romantism. Cu o sută de ani în urmă, când primii artişti din ţările dunărene, atraşi de faima şcolilor din Occident, plecau pentru studii la Roma, la Paris sau la München, arta se făcea încă în bisericile rustice din Valahia şi din Moldova ca în arhaicele mănăstiri de la Muntele Athos. Tradiţiile bizantine se amestecau cu ingenuitatea artei ţărăneşti, şi penelul anacronic al artiştilor populari zugrăvea încă în tempera sau frescă chipuri de sfinţi şi scene religioase inspirate din vechile Erminii.

Un Lecca sau un Tattarescu, întorşi din Italia cam pe la mijlocul secolului trecut, un Negulici sau un Theodor Aman, veniţi cam în aceeaşi vreme din Franţa, aveau să introducă astfel în ţările române o viziune artisticănoua, care contrasta definitiv, până în cele mai elementare principii, cu tradiţii multiseculare în care vechea artă românească atinsese nu o dată remarcabile expresii.

Arta românească părea în felul acesta ajunsă la o răscruce, de unde nu mai era posibilă nicio continuitate. Lumea hieratică şi aproape abstractă a meşterilor de altă dată căpăta carnaţie şi învia în chiar formele realităţii. Dar

dacă prin concepţie şi prin mijloacele de expresie transformarea era într-adevăr remarcabilă, ceva rămânea totuşi să asigure continuitatea ideală a acestei arte până în zilele noastre: sensibilitatea şi temperamentul particular al artiştilor care o creau…

Romantismul avea să înlesnească unele din înclinaţiile fireşti ale acestui temperament. Sentimentalismul idilic şi gustul pentru culoare al primilor pictori români de seamă – un Aman sau un Grigorescu – nu aveau alt izvor decât însuşi temperamentul acestui popor de păstori şi plugari, a cărui inspiraţie anonimă şi-a găsit cea mai înaltă expresie în lirismul duios al unei balade păstoreşti, *Mioriţa*…"…

Cântec de viaţă şi de moarte, împletind sentimentul pur al copilăriei cu gravitatea tragică a morţii, şi înălţându-se senin până la concepţia unui măreţ panteism, *Mioriţa* ca şi întreaga artă românească vor da măsura acestui temperament în căutare de expresie: temperament de contraste şi de irezistibilă înclinare către natură, suflet îmbibat de melancolie şi lirism, oscilând între nostalgii idilice şi expresia gravă a unei dureri nedefinite.

Un asemenea contrast puternic exprimat avea să se ivească în pictura celor doi artişti care în arta românească de la sfârşitul secolului trecut reprezintă cele mai de seamă personalităţi – Grigorescu şi Andreescu.

Formaţi amândoi la aceeaşi disciplină a şcolii de la Barbizon, pictori de natură şi unul şi celălalt, mari virtuozi ai culorii şi ai atmosferei, aveau să fie însă prin sentiment şi expresie fiecare antipodul celuilalt. Grigorescu, un vizionar al fericirii pământeşti, idilic şi nostalgic exprimata în imagini însorite, Andreescu, învăluit de tristeţi adânci şi zugrăvind uneori aceeaşi lume ca şi Grigorescu, peste care se întinde însă ceva misterios şi sfâşietor ca un presentiment de moarte.

Cu Grigorescu, mai romantic în inspiraţie, de un

romantism însă disciplinat de şcoala naturalistă, pictura românească câştigase ştiinţa cea nouă a culorii şi a nuanţelor just observate. Cu Andreescu, ceva mai tânăr şi de un

L'Europe de l'Est et du Sud-Est, Paris, nr. 3 – 4, 1933, p. 198 – 202. Traducere din franceză, completată după La Roumanie, Buc15 mart. 1939.

sentiment mai modern, ea avea să ajungă până la – ale materiei intuite de ochiul aproape al unui impresri lui modern

De la aceştia doi şi până la Luchian marele în ţi-Olor-rumare nouă în pictura românească, un-pic *o*mreprezenta fie un realism descript – prea didactic pentru avea o întotăaân pictura românească de după. de lirigm care cunoaşte toate gamele, predecesorii săi Grigorescu şi André, constant natura, Luchian dar a cărui sursă de inspiraţie va r «Senzitiv şi singun-a fost un doctrinar şi n-a încercat să °în carta sa decât un singur ratic, ducând o existenţa nefe: ne ita, e; P sinceritatea totală a artistului în principiu, care era departede a iveliştea vastă a naturii, figura

SK – ” o SnW” Să™ – „chW să scruteze cu pasiune

„Ei viziuni care este întotdeauna numai a – mtice cate ochi familiarizat va descoperi întotdeauna motivălig aceeaşi totali sinceriâate-a SCEde” *, în adânci şi continuă comuniune cu „l” raDfor-h? an” «au? rom mijloacele ei de expresie. În acor e modernă fără a pierde din autenevoluţie ale spiritului c0™P°raitegaza precis în complexul artei europene, ticitatea care u da caracter şi o P nin Ani chiar atunci când arta

Pictorii care o reprezintă smtm expre < CEzanne sau Matisse. Impresiolor va releva sugestiile unui Mone, întregi scoli româneşti, foartenismul sau Pre «îfvî Sstă din generaţia pictovânătă şi evoluata. Un G. i etraşcu, cei nicteze sub influenta luirilor actuali încep vr” o

personalitate foarte unitară.

Grigorescu. El este urai care, impresionist. Viziunea lui senzuala şi

Şşşt Hit.

atelierele pariziene, unde arta sa va al ungeia *y*, jocuri cromatice care îl aşază alatun de artistică for-Intre aceste două poluri, cary ing P = de ojarte. i «Us plctării mata de un Grigorescu. iar pe de ŞCoala actuală a picturii româneşti.

moderne, îşi va găsi desfăşurare b „j atmosferă îşi vor face

Un Steriadi sau un Dărăscu, pictori de fiţi Pissarro, celă începuturile prin imPrea°naeâun-rtist ca Ressu, căutând o expresie

S SSticrr-i de îi. auaaoe; lui, va ajunge la o pictură în care senzaţia culorii tinde să devină plastică prin forme şi prin pondere. În plin impresionism, el a avut curajul să afirme în pictura lui principiul materialităţii depline a obiectului şi să cultive acest principiu cu o consecvenţă ce avea să înrâurească mult pictura românească. Astăzi preferinţa lui pentru expresia liniară şi pentru subiectele rustice dominate de figura omenească se regăseşte în pictura multora dintre artiştii mai tineri. Dar iată şi alţi artişti, un Şirato, a cărui artă – cel puţin până acum – îşi găseşte punctul de plecare în ambianţa lui Cezanne şi Renoir, un Lucian Grigorescu, care reface adeseori drumul până la Claude Monet, un Theodorescu-Sion apropiat de Derain, un Bunescu, un Ştefan Dimitrescu, un Gheaţă, peisagişti preocupaţi deopotrivă de culoarea ca şi de materialitatea viziunii lor picturale, un Tonitza, în sfârşit, a cărui pictură tandră şi surâzătoare coboară din Luchian, sau un Eustaţiu Stoenescu, care urcă mai sus, până la Whistler şi Manet.

Trebuie să menţionăm de asemenea numele lui Ştefan Popescu, A-erona, şi al d-nei Cuţescu-Storck, a

căror artă, mai mult eclectică, se păstrează constant în cadrul inspiraţiei academice.

Pictura ultimilor zece – cincisprezece ani, manifestând o predilecţie deosebită pentru peisaj şi pentru un anume colorit local care s-a dovedit infinit de bogat în resurse, a dat naştere unei şcoli noi, căreia, dacă îi lipseşte maestrul recunoscut, nu-i lipseşte însă caracterul. Este şcoala care s-ar putea numi a orientaliştilor şi a coloriştilor de la Balcic. Orăşelul cu aspect oriental şi rustic de la ţărmul Mării Negre, vegetând ca o floare exotică printre ruine antice şi bizare forme de natură sălbăticită, a fost o vreme centrul unei colonii artistice de o mare importanţă. Astfel un Bunescu, Ştefan Dimitrescu, Şirato, Tonitza, d-nele Cuţescu-Storck şi Rodica Maniu, ca şi alţi artişti dintre cei amintiţi mai sus, aparţin acestui grup care a dat o paletă nouă picturii româneşti, împrospătându-i coloritul şi îmbogăţind-o nespus.

Printre pictorii mai tineri a căror activitate a devenit notorie abia după război, grupuri şi tendinţe variate se manifestă adeseori cu realizări remarcabile. Câţiva dintre ei continuă peisagismul cu preocupări mai ales pentru culoare pe care le-am văzut manifestate de grupul celor menţionaţi înainte. Numele câtorva mai ales se cuvine a fi citate: Iorgulescu, Bălţatu, Lucian Grigorescu, Bacalu, Viorescu, Vasile Popescu, Avachian, Sabin Popp, Ţuculescu, Elena Popea şi alţii. Alături de ei, cei care preferă expresia lineară cu tendinţe uneori de constructivism plastic, alteori de stilizare bizantină sau decorativă, se dovedesc nu mai puţin demni de atenţie. Sabin Popp trebuie citat şi aici, împreună cu A. Demian sau Olga Greceanu, Papatriandafil, Miracovici, Nina. Arbore, Soroceanu. În sfârşit, nu lipsesc nici cei îndrăzneţi, care urmăresc experienţe noi şi se străduiesc pentru a găsi formule inedite, grup de avangardă în care expresionismul, cubismul sau futurismul se întâlnesc cu tentativele cele mai avansate ale

cromatismului modern. Printre aceştia se cuvine să citǎm artişti ca H. Catargi, Ciucurencu, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Marcel Iancu, Maxy, Corneliu Mihăilescu, H. Daniel, Merica Râmniceanu, Cornelia Babic, David etc.

Sculptura românească s-a dezvoltat în condiţii şi mai puţin favorabile decât pictura. O tradiţie mai restrânsă – căci vechea artă bizantină n-a încurajat niciodată decât sculptura decorativă în piatră sau lemn – ca şi condiţiile în general mai dificile ale acestei arte legată de necesităţile de somptuozitate ale arhitecturii, au făcut ca primii sculptori români de formaţie occidentală să nu apară decât în a doua jumătate a secolului trecut.

j. * 4 ţ-ri rpnrp-pscu şi St. Yalbudea trebuie citate

Numele unor artişti ca Ion g, fva-nrpze câtrundea în scuiptr Zânăt-racec aţ ™Se tocâr Tpicla primea sugestr, francei prin GrisTCr8857 GAeofgreese Suoa fost numit profesor la resti. Activitatea lui în aceasta calitate avea e p g sculptorul d. Paciusculptori români. Succesorul sau la goala de P. tuau în a rea, a fost maestrul mai scalî? găseştg elplesă ăine?! 6 Să Ş uneori de un ciudat simbolism, accentuat mai cu

Seam-i” Sest – for săi-e «ră astgi pnMre personalităţile cele mai de seamă a e se p primii oi fiind şi profesori lui O. Han, C. Medrea, I. Jalea şi cu toţii o artă

«h” Lri-mtoăfarcă «într-o concepţie clasici mijloace de expresie avansat în sensul monist j „t-Pacă vreme ca o artrst, de msprratre

Li că» lână a sculptorilor român, cer mai tineri şi mă, dotaţi.

Drumurile artei, romaneşti» lămuresc $5

luţia artei moderne europene. Şcoli şi e participa la spiritul vremii întreg, reflectând continuu-stă sie au înlesnit acestor artişti crearea lor. Calităţi de temperament şi – p înesc jsî găseşte realizarea. Un unor opere

remarcabile, în care s-et-inro” fpot sta

Grigorescu, un Andreescu ™ Muchia, Expresia lor are rezonanţa dubla alături de contemporanii lor din or P altora, arta roma-ş PSi-rturilde creaţie ale spiritului european.

UN ARTIST-CETĂŢEAN: ION NEGULICI

La noua Pinacotecă municipală am av-HtograMe-iţe t-rputut găale-ul Ton-Neg Xt adunate şi prezentate prin grija sârgu-*Convorţnri literăre-Buc.*, *LXVII nr. 4*, *apruie 1934*, *P. 337* (*front Mn „*B**» *Mn Una martie*”)

Itoare a d-nei Lucia Dracopol. Ion Negulici face parte dintr-o serie de artişti din prima jumătate a secolului trecut, pe care îi cunoaştem prea puţin, deşi personalitatea lor nu este deloc lipsită de interes. Sunt artişti-cetăţeni, diletanţii romantici care, întorşi cu primii bonjurişti de la Paris, şi-au împărţit activitatea, în genere destul de scurtă, între agitaţia politică şi veleităţile artistice, realizate doar sporadic. Unul dintre ei, Rosenthal, cu tot numele său străin, este apologetul înflăcărat al României revoluţionare de la 1848, iar tablourile sale, impetuos zugrăvite, dezvăluie la noi cele dintâi reflexe ale picturii lui Delacroix. Altul, şi mai puţin cunoscut, deşi talentul său este într-adevăr excepţional, e craioveanul Barbu Iscovescu, care ne-a lăsat în desenele sale portretele aproape tuturor revoluţionarilor de la 1848 de la noi şi din ţările vecine. Al treilea e acest Negulici, ale cărui lucrări inegale, dar vădind un talent vioi şi uneori chiar un surprinzător meşteşug, ne-au fost prezentate în expoziţia recentă.

Înclinaţia lui era portretistica; şi descoperim în ea punctele lui de contact cu ceilalţi artişti contemporani. În uleiuri, de pildă, nu era departe de academismul fără mult relief al lui Lecca sau Tattarescu, deşi în două-trei lucrări mai mici – portrete de femei – penelul său este mult mai viu şi mai aproape de romantici, amintindu-l mai degrabă

pe Rosenthal. În acuarele nu e greu de făcut o apropiere cu portrete de-ale lui Szathmâry, pline de graţie dar şi de o simplitate oarecum convenţională. În sfârşit, în desene şi litografii este foarte înrudit cu Iscovescu, şi artistul se găseşte aici pe terenul care îi era poate cel mai la îndemână. Două-trei lucrări – printre care *Autoportretul* şi *Portretul mamei* – sunt chiar file care merită să rămână în istoria portretului românesc. Întreaga expoziţie de altfel, oricât de modestă ar fi, a avut acest merit de a fi adus o completare acestui capitol încă prea puţin cunoscut al portretisticii primilor noştri artişti de şcoală apuseană.

EXPOZIŢIA GRIGORESCU DE LA CLUBUL TINERIMII

Discuţia atât de aprinsă în jurul ciudatei expoziţii Grigorescu de la Pinacoteca Municipală 156 a aruncat pe nedrept cam în umbră a doua Expoziţie Grigorescu, organizată de Clubul Tinerimii în saloanele localului său din Calea Victoriei.

Am fi dorit, e adevărat, ca o singură manifestare de acest fel, făcută cu grijă şi cu tot simţul de răspundere necesar, să fi sărbătorit pe marele pictor a cărui operă înnobilează arta românească. Prea multe iniţiative la care, în cazul Expoziţiei de la Pinacoteca municipiului s-a adăugat şi lipsa de pricepere şi de seriozitate a unora dintre organizatori, au izbutit să risipească interesul pentru opera pictorului, şi să ridice suspiciuni, din nefericire îndreptăţite.

Expoziţia Clubului Tinerimii n-a fost totuşi lipsită de orice justificare. Mândria de a-l fi avut pe Grigorescu printre membrii săi157 şi de a poseda una din colecţiile cele mai frumoase de opere ale pictorului a dat clubului dorinţa.

de a-l sărbători pe artist oarecum în familie şi de a expune şi celor din afara un tezaur artistic cu mult bun gust adunat. Căci la cele vreo paisprezece tablouri ale

clubului, dintre care unele de primul ordin, s-a adăugat un mâie număr de opere din colecţiile particulare ale membrilor clubului ajungându-se la un ansamblu de aproape o sută de lucrări, printre care foarte multe bune şi chiar câteva capodopere158.

Gestul Clubului Tinerimii ar fi putut fi şi mai preţuit dacă, după închiderea acestei expoziţii, care coincide cu deschiderea expoziţiei organizate de Academia Română" 59, lucrările cele mai bune ar fi fost împrumutate acesteia din urmă pentru ca opera lui Grigorescu să poată fi înfăţişata cât mai complet şi prin opere cât mai importante în această împrejurare sărbătorească.

Căci oricât de valoroasă şi de bogată, expoziţia Clubului linerimii este deDarte de a fi reprezentativă pentru artist, aşa cum se cuvenea să fie o expoziţie comemorativă. Nici tablourile nu au fost destul de selectate, nici prezentarea lor nu e prea avantajoasă şi nici opera artistului n-a putut fi miaţisată în toate momentele şi aspectele ei caracteristice.

Perioada de primă tinereţe a artistului, de pildă, dinainte de plecarea sa în Franţa este aproape absentă la Clubul Tinerimii. O singură lucrare din această epocă, *Epitaful de la M-rea Zamfira*, din colecţia domnului dr. C. Angelescu, iar pictura nu e lipsită de interes pentru aprecierea primului meşteşug al artistului, format după izvoarele curente în vremea lui şi după modele italiene, pe care pictorul nu le cunoştea direct.

Ni se mai prezintă o a doua lucrare drept toperă din aceeaşi vreme, tabloul din colecţia domnului Elefterie Rădulescu, *Mihai Viteazul la Călugăreni*, semnat *Nicu Grigorescu*. Dl. prof. Oprescu într-o cronică recentă socoteşte important acest tablou, fiindcă el ar arăta pentru prima oară influenţa pictorului Lecca asupra lui Grigorescu. Maniera e a lui Lecca, dar am impresia că nu şi factura. Asemenea subiecte, inspirate după Bolintineanu

şi pictate în acest gen erau curente în epoca dintre 1850 – 1860. Se cunosc asemenea picturi de Lecca, de la patv şi de alţii. Grigorescu, oricât de naiv, ar fi fost ceva mai personal în încercarea sa, n-ar fi izbutit să dea numai o plată imitaţie, cum este tabloul de fată. Lucrarea cred că trebuie să fie de alt pictor. De altfel şi semnătura, atât de vizibil pusă şi atât de greoi încondeiată, lasă impresia că e apocrifa.

Dintre tablourile din prima epocă de la Barbizon, în jurul lui 1865, se pot nota câteva lucrări din col. Automobil-club, Al. Alexiu, D. Pherekyde 161. Niciuna nu are însă consistenţa şi valoarea peisaj ulm inedit de la Muzeul-Simu, de exemplu care este poate bucata cea mai bună din această perioadă.

— Cam din aceeaşi perioadă, expoziţia Clubului Tinerimii ne mai dă şi unele studii academice sau copii după maeştri, cum e *Capul de bărbat* din col. Costm Petrescu, sau copia după Salvator Rosa din col. Pherekyde, aceasta din urmă deosebit de interesantă, dar din nefericire greu de văzut în expoziţie, fiind prea sus atârnata.

O perioadă mai bine reprezentată este aceea a picturilor executate în ţară între 1870 – 1880, vremea când Grigorescu dă atâtea studii excelente după. natură şi când încep să apară în tablourile lui chipuri neuitate de ţărani şi de ţărănci. Pictură robustă, executată cu o paletă intensă, în care chipurile puternic reliefate se detaşează de obicei pe fonduri închise de brun aproape negru, subliniindu-se adeseori cu mici pete de culori vii. Notez dintre acestea frumosul *Profil din faţă* (nr. 19), acuarela intitulată *Rucăreanca* (nr. 11).

Chipul de ţărancă din Muscel (nr. 3) din colecţia Clubului Tinerimii, şi poate şi excelenta *Figură de ţăran* (nr. 15) din aceeaşi colecţie (donaţie a lui trandafir D. Djuvara)...

Din cea mai bună perioadă franceză a lui Grigorescu trebuie notata apoi încă o pictură din col. Clubului Tinerimii, *Spălătoresele* (nr. *18*, tablou de o intensă viziune bogată în nuanţe, în care se reflectă preocupările de culoare şi de atmosferă foarte moderne pe atunci ale pictorilor francezi, vecine cu impresionismul. Este păcat că expoziţia n-a putut înfăţişa mai mult din lucrările artistului executate în această perioadă, şi mai cu seamă din picturile lui de la Vitre de o artă atât de sigură şi de o factură atât de solida, astfel meit pe bună dreptate a putut fi apreciat de o critică atât de exigentă ca aceea franceza în expoziţiile lui de la Paris… u

Tablourile cele mai numeroase ale expoziţiei reprezintă mai eu seama arta desfăşurată de Grigorescu la noi în ţară după 1880. Viziunea lui, care de la prima formaţie sub influenţa pictorilor de la Barbizon, a lui Courbet şi în special a lui Daubigny sau Corot, se modelase neîncetat şi se rafinase, apropiindu-se de modul de a vedea al pictorilor premergători impresionismului, un Boudin un Lepine, avea să se transforme definitiv în atmosfera românească, unde artistul îşi va schimba şi paleta şi armonia interioara din care vor ieşi imaginile şi interpretarea lumii pe care o vedea…

— O pictură mai molatică şi de un ton mai clar-va ieşi din aceasta noua atmosferă, păstrând însă ecouri franceze (Corot), ca *în Luminişul* (nr. 23) din col Clubului Tinerimii, dar îndreptându-se mereu către o armonie tot mai personală şi mai îndulcită. Câtva timp artistul va da adevărate capodopere prin această nouă paletă a sa, şi unele dintre ele se găsesc chiar în cuprinsul expoziţiei de fată. Iată de pildă *Peisajul*, de o rara armonie şi distincţie din col. Al. Alexiu (nr. 6), amintind încă modulaţiile de griverm ale unui Lepine, den vate desigur tot din pictura lui Corot; iată lucrarea mai vibranta şi de-mari dimensiuni *Pe plai* (nr. 10) din col. Clubului Tinerimii, în care o gamă mai

roşcată se aprinde într-un foc de nuanţe şi de siluete subţiratice de arbori care nu înlătură o mare claritate de viziune; iată peisajul însorit în care se desch d albastre limpezimi de cer, *La Oraţii*, tot din col. Clubului Tinerimii, după care vin la rând lucrări mai mici dar de o viziune tot atât de intensă. *Carul cu boi* din col I Cristopol (nr. 35), *Carul cu boi pe vreme rea* (nr. 37) din col. Aurei Procopiu, sau încă un *dr cu boi* (nr. 14) din col. Clubului Imerimn, mai apropiat de *Peisajul* (nr. 6) din col. Alexiu. ri-crhisă

Această viziune tinde din ce în ce să devină mai subtila şi mai deschis, pulberea drumurilor de ţară din câmpia noastră inundata de-soare intra ca un element precumpănitor în imaginea artistului atmosfera începe să fie fără soare, formele se destramă în griun aurite şi albastnuri, ca în lucrarea de in proporţii *Nuntaşii*, din col. Clubului Tinerimii, care poate fi socotita drept un model al acestei noi viziuni Grigoresciene. Personalitatea artistului are ™ acea o formă ajunsă la apogeu, pictorul exprimându-se-m armonii propnpee transpun totodată într-un chip uimitor armonia însăşi a lumii noastre familia e.

Dar din acest apogeu avea să pornească şi declinul: nesfârşitele repetări ale acestor teme, reluări de cele mai multe ori obosite sau factice în care aceea paletă nu destul de complexă, nici concentrată, se dilua neîncetat şi îşi perdea frăgezimea. Ciobănaşi şi care cu boi de acest gen, peisaje idilice sau chipuri de ţărăncuţe surâzătoare apar şi în expoziţia de acum, nu însă atât de numeroase încât să coboare ideea pe care o avem despre arta lui Grigorescu.

Limitele acestei cronici nu-mi îngăduie să stărui mai mult cuprinde destule lucrări care ar merită să fie comentate, notezlco t dintre celelalte tablouri expuse câteva demne de atenţie. *Taranca* w d col. Clubului Tinerimii, un fel de prototip g-or-ciand tipului braţios tablou de mari dimensiuni executat cu un adevărat bnedar în ştej gingaşe şi râzătoare sunt parcă ale unei picturi e P

P, între” „en *mltp* din col C Prodan, reprezentativa de asemenea pentru un întreg gen. *Primăvara* din col. H Bisa, zugrăvită în pete largi pline, de – Jdu-se de pictura impresionistă. Lucrarea intitulată *Răsfoind alb urmă* din col. Gr. Pherekyde, reflectând un intimism şi o atmosferă mvahnta nu depart de pictura unui Eug. Carrière. *Micşunelele* din col. or. i ano esc, mlorit apropiat de Andreescu; *Peisajul de toamna* (nr. 72) din coi. Urca Atanasiuânin-o Îelicată gamă roşcaiviorie, caracteristică pentru o serie întrpan de ucisale ale lui Grigorescu, pictate cam în jurul lui i» yo, apoi câteva g portrete, acela din colecţia Automobil-club (nr. 68), f «f” *alb* din col. dr. C. Angelescu, sau *Autoportretul* în ulei din col. Iv. Zambac.

Lucrarea intitulată *Ttrg le cai* din col. dr. *A*** i palcă de Grigorescu; este mai degrabă datorată unui pictor francez, a cărui paleta

P dpstnt de îndepărtată de aceea a pictorului nostru.

Semnalez, în sfârşit, şi dintre desene *Autoportretul* lui Tirimii seamă, din col. K. Zambaccian şi *Evreul polonez* din colec

Cil atâtea opere de valoare expoziţia poate fi deci privita ca un omagiu destul de demn de numele lui Grigorescu. Ea a venit la timp-pentr* a rePara măcar într-o măsură efectele penibile ale „comemoram încercate la Pinacoteca municipiului. Să sperăm că a treia expoziţie Xianizează Academia Română, va izbuti să restituie numelui lui Grigorescu gloria ce i se cuvine, şi care a fost în chip imprudent păgubi a.

luchian

Dnnă amoape un sfert de veac de la moartea lui Luchian, iată cea dintâi expoziţie în care operele artistului strânse laolaltă ne pot da o imagine destul de clară şi le vie a personalităţii lui. Datorăm această expoziţie iniţiativei domnului Virgil Cioflec care, cu aceeaşi pietate şi iubitoare înţelegere e >

anul trecut sub auspiciile Academiei Române, expoziţia comemorativa ngo rescu N-am putea sâblinia îndeajuns meritul unor asemenea iniţiative, atât de putea încurajate şi de greu de d'us la îndeplinire. Strădmnţele se succes ale domnului Cioflec ne îngăduie încă o dată să cunoaşto mai îndeaproap şi să preţuim opera risipită şi în mare parte ignorata a unuia dintre maeşt artei româneşti… TŢ

mi sjr ras & în de singurătate. Luminată însă lăuntric de tainice puteri, ea s-a putut ridica deasupra vremii, pentru a da fiinţă superioară însăşi artei romaneşti. Dar este un fel de exil şi în glorie, un fel de recunoaştere ocolită şi distantă care echivalează cu o relegare. Luchian nu a fost scutit nici de această nedreptate. Opera lui, depreciată în timpul vieţii sale, e ignorată azi sau redusă ca semnificaţie. Chiar şi suferinţa lui omeneasca este ca un nut, despre care se vorbeşte uneori în şoaptă. Umbre bizare şi insesizabile stăruie încă în jurul acestei figuri, care se ridică totuşi atât de luminoasă de pe rugul suferinţelor.

Luchian nu este numai un artist de mare talent; *e* un deschizător de drumuri; e creatorul spiritului modern în pictura noastră. Colorismul lui nu reprezintă numai viziunea intensă a unui artist care simţea simplu şi spontan. El deschidea orizonturi pe care pictura românească nu le cunoscuse până la Luchian şi pe care contemporanii săi nu aveau să şi le însuşească decât mai târziu. Arta lui a putut părea simplă, pentru că omul modest şi nedeprins cu alt mijloc de expresie decât penelul nu a făcut teorii în jurul ei şi nu a lansat manifeste. Dar în simplitatea liniilor şi culorilor lui se poate descifra înţelegerea sa complexă pentru probleme fundamentale şi surprinzătoarea noutate a orientării lui, într-o vreme când pictura românească era încă la Grigorescu sau la imitaţia sterilă a academismului de la München ori de la Paris.

Începuturile lui Luchian sunt legate tot de Grigorescu şi, prin el, de pictura franceză dinaintea impresionismului. Dar legăturile sunt atât de vechi şi rezonanta atât de nouă, încât arta lui vorbeşte de la început un limba] care se îndepărtează de al predecesorului său. Iată una din lucrările de tinereţe. *Ciobanul cu oi*, lucrat prin 1894 162. Dincolo de sugestia lui Grigorescu întâlneşti în el interesul autorului pentru arta lui Miilet. Subiect, simplitate de desen, învăluirea formelor în ninsoarea unei lumini care simplifică planurile şi dă rotunjime conturelor, totul evocă, nu pictura, ci pastelurile pictoiului francez, de o gamă atât de blândă şi uşoară, de o lumină atât de vibrantă, încât simţi în ele apropierea impresionismului.

Grigorescu admirase pe un alt Millet, acela al tablourilor în ulei, în care realismul de la Barbizon triumfa în rustice imagini zugrăvite cu un penel vânjos.

Prin pastel, mai mult decât prin pictura în ulei, Luchian a\ ea să-idescopere şi pe impresionişti, pe care Grigorescu nu îi cunoscuse. Pictura lui nu se poate defini fără apropierea de Manet şi de Degas. Uneori motive caracteristice ale celor doi artişti trec de-a dreptul în tablourile pictorului nostru. Să nu citez decât *Cursele de cai* din col. domnului Angelescu, sau compoziţia *Toaleta copilului* din col. Zambaccian, pentru a se vedea că la începutul ca şi la slirsitul carierei, Luchian era preocupat de exemplul aceloraşi maeştri. De la Manet veneau de asemenea fondurile brun-roşcate cu arabescuri înflorite, după cum din pastelurile lui Degas împrumutase umbrele în haşuri oblice, pe care le întâlnim mai cu seamă în tablourile lui de prin 1906 – 1907 (mai tipic *Vasul cu trandafiri* din 1907 de la Muzeul Simu).

Dar influenta lui Manet şi a lui Degas, aceluidintii mai cu seamă, nu se reduce la astfel de împrumuturi care ar putea să pară întâmplătoare. Întreaga viziune picturală a lui Luchian, atât de unitară, atât de susţinută şi de

proprie, e consecinţa studiului picturii lui Manet. Simplificarea formelor, care merge uneori până la suprimarea oricărui modelaj, la aşternerea culorii în largi zone unitare, modelajul figurilor prin planuri succesive de tonuri ale aceleiaşi culori, libertatea de penel, francheţea culorilor, înlăturarea valorilor atenuante din paleta sa strălucitoare, sunt elemente care veneau direct din pictura lui Manet

şi care aveau să câştige o unitate nouă şi o mare forţă de expresie sub penelul impulsiv al pictorului nostru.

Manet şi Degas vor rămâne până la urmă temeiurile cele mai solide ale picturii lui Luchian, chiar atunci când curiozitatea mereu vie a artistului şi dorinţa lui de încercări noi i-i va apropia şi pe alţi pictori. Căci iată, în expoziţia de acum, intensităţi de tonuri şi juxtapuneri de pete colorate, cu înlăturarea voită a reliefului în strălucitoarele garoafe roşii, albe şi galbene, care amintesc de-a dreptul de Gauguin; iată *Nudul* în pastel din col. B. Catargi, care nu pare deloc străin de sugestia pastelurilor lui Bonnard (culorile lui Bonnard ca şi subiectele se regăsesc de altfel şi în alte tablouri ale lui Luchian); iată chiar în acuarela *Pădurea de mesteceni*, din col. d-nei Mihai Popovici – şi mai mult decât în aceasta, într-un pastel din colecţia regală 163 – curcubeul de culori şi transparenţa pointilliştilor închegându-se în forme vaporoase şi. străbătute de lumină.

În toate, penelul lui Luchian, încercând experienţe noi, găsea vibraţii proprii şi armonii senine, care traduc rezonanţa vie a temperamentului său. În pastel mai cu seamă, în catifelările unei materii uşoare, capabilă să redea culoarea şi lumina dintr-odată, mâna lui se aplică cu mai multă plăcere şi cu o neîntrecută căldură. Luchian este un pastelist până într-atâta încât îl vom găsi încercând să transpună efectele pastelului până şi în picturile lui în

ulei. Dintr-o asemenea încercare au ieşit mai toate peisajele de la Brebu zugrăvite în vara anului 1908, privelişti de o intimă armonie, mângâiată de lumini dulci şi învăluită în umbre molatice.

De la Manet şi Degas până la pictura pointillistă, de la Gauguin până la Bonnard este însă întregul drum nu numai al impresionismuluidar şi al picturii mai noi, pe care arta românească o ignorase până atunci. În culorile lui, aprinse de flacăra unui temperament ce se consuma arzând, în liniile simple dar de mari ecouri ale peisajelor lui, Luchian aducea o sensibilitate nouă şi o viziune care trecea dincolo de marginile propriei lui arte. Ele deschideau, la început de veac, zările noi ale picturii româneşti.

N. VERMONT

În aceeaşi vreme cu A. Baltazar, dar în cu totul alt spirit, avea să-şi înceapă cariera un artist ca N. Vermont, a cărui expoziţie retrospectivă am avut-o de curând la Ateneul Român.

Întors în ţară în 1900, după studii la München şi la Paris, contemporan şi prieten cu Luchian, contemporan al întregii mişcări de prefacere a picturii noastre din ultimele trei decenii, Vermont rămâne totuşi în mijlocul acestei picturi un drumeţ izolat, călcând senin şi fără şovăire pe drumuri care nu mai sunt de mult ale contemporanilor.

O formaţie academică şi un temperament de sentimental înclinat către atitudini romantice I-au ţinut la o parte de tot ce a putut fi inovaţie sau spirit neliniştit al vremii noastre. A lucrat ani de zile la Paris, în vremea când

Revista Fundaţiilor, *Buc.*, *111 nr. 9*, *septembrie* [*1936*, *p. 700* – 701 (*fragment din „Cronica plastica”*) triumfau marii impresionişti, iar pictura sa nu arăta nici măcar a fi bănuit existenţa unui Cezanne, a unui Renoir sau a unui Monet. A putut petrece aproape un deceniu în Germania în vremea unui Slevogt sau a unui Hans von

Marees, iar tablourile lui nu vorbesc mai mult decât despre un Lenbach, un Fritz von Stuck sau despre Academia de la München.

În pictura românească gustul lui s-a îndreptat de la început către Grigorescu, adoptându-i uneori subiectele, atitudinea de visător romantic, şi câteodată şi paleta. De la Luchian n-a luat nimic. Cel mult s-a întâlnit cu el în zugrăvirea unor tipuri pitoreşti de ţigănci sau vânzători de stradă. Unul căuta însă în asemenea figuri pretextul împerecherii unor culori tari şi armonios strălucitoare, celălalt căuta subiectul pentru el însuşi, pentru elocvenţa lui ilustrativă.

Înclinarea pictorului era de altfel, în genere, înclinarea academică spre subiect. Ea avea să-i ducă şi la compoziţia religioasă, pe care a cultivat-o în pictura lui de şevalet, şi la atâtea alte scene şi compoziţii în care efectul urmărit nu era numai cel plastic, ci şi cel anecdotic sau ilustrativ.

Vermont n-avea să părăsească acest mod de a înţelege pictura niciun moment în întreaga-i carieră. Cu o consecvenţă pornită desigur din temeinicele baze ale temperamentului său, el avea să calce neîncetat pe aceleaşi drumuri. Până şi în lucrările din ultimii lui ani, pe care le-am întâlnit în expoziţia din urmă, el se gândea, zugrăvind, tot la Grigorescu, pentru care admiraţia îi rămăsese întreagă. Arta lui e astfel consecventă şi senină. Ea satisfăcea desigur gustul şi aspiraţiile artistului. Izolată însă în neclintite idealuri academice „ea se încadrează greu în propria ei epocă, îndreptată pe alte drumuri şi către alte aspiraţii.

A. BALTAZAR

De la expoziţia domnului Dărăscu, în care am avut concluziile evoluate ale impresionismului românesc, va trebui să ne întoarcem mult înapoi, până la începuturile acestei mişcări în arta noastră, pentru a înţelege şi a

aprecia just operele unui pictor ca Abgar Baltazar, prezentate de curând în expoziţia comemorativă a artistului la Pinacoteca Municipiului *16*".

Iniţiatorii acestei expoziţii au avut dreptate să încerce a scoate din uitare opera fugară a acestui artist care, cu un talent vrednic de mai mult noroc, avea să dispară înainte de a fi împlinit treizeci de ani.

A. Baltazar a început să picteze pe la 1900 şi şi-a terminat cariera în 1909. A fost deci deopotrivă contemporanul anilor de apoteoză ai lui Grigorescu şi contemporanul lui Luchian. Pictura lui se încadrează între aceşti doi artişti, oarecum la răscrucea drumurilor vechi şi a celor noi în arta românească.

Influenţa lui Grigorescu e vizibilă mai ales în unele pânze cu peisaje şi figuri, în care un colorit tandru, înecat în revărsări de soare, se aliază cu un uşor sentimentalism al subiectelor, înclinat către idilic. Ca şi Luchian din

Revista Fundaţiilor, *Buc.*, *III nr. 9*, *septembrie 1936*, *p. 699 – 700* (*fragment din „*Cr*onica plastică")*

primele tablouri, Baltazar se lăsa câştigat am™uavea să scape neatins, rescu, de care niciunul dintre pictorii acestei generaţiinui a J

Dar tânărul artist avea să se repede-atredrun picturii. Gustul său seva îndrepta mai cu acel moment. Paleta sa lurmplu îl urma cu o fidelitate şi o înţedegere ălucitoare) este în lucrările cele mainoasă, încărcată de culori concentr; aţe colectele sale peisaje de crânguri, bune ale artistului paleta lui Luchia. d târguri, naturi moarte vederi mănăstireşti, privelişti de uneori st ngaci în exprimi chiar figuri sunt subiec4

mare, pasta sa prea abundenta nu-şi ca expresie vie a lucrurilor

„Lor. Dar străduinţa sa este evtotsi a auta o e *p* crea m şi de a da picturii un sens colonstic pe care, pictura românească. alungă şi la pictorii francezi

P şi desigur tot prin Luchian artistul avea să ajunsă şi p moderni, a căror influenţă e-vizibila e ţiţ stăpânit de exemplul unui vreunei călătorii la Paris, Baltazar se pictura lui Luchian.

Manet sau Toulouse-Lautrec pe cât era Lu] chian pentru artistul care nu-i

Manet şi Toulouse-Lautrec însemnau msc. Baltazar era atât de fidel putuse cunoaşte decât privi în Drumuta chiar şi preferinţele din piccontemporanului său mai mare, în îruunat a se devota el împingea uneori «n francezi. Şi, ca or, ce empment lui mutat. i, admiraţia până la imitaţie1 ictu Trăsătura spirituală a maestrului franmai cu seamă după 1 oulouse-Lautre rarilatură le regăsim şi la Baltazar, cez, tendinţa de şar] a dusă pânama-pe teană, care nu sunt totuşi lipsite adaptate la tipuri şi scene de mahala bucureşit*, nici de umor şi nici de calităţi pic ura edpstinul ar fi fost mai

Artistul ar fi putut realiza mai mul e-ur *talent*, avea să-şi îngăduitor cu el. Căci picLQirul xprii Tie propria personalitate. Actmâncheie cariera înainte de a fi] trebuia abia să meeapa.

Iuncte de opresre.

GEORGE PETRAŞCU

x-*A*1” la Paris din 1937165, pictorul român George Petraşcu.

La expoziţia mondială de la I ans a F – ninia criticii un succes puţin cunoscut în PSm-kâeresanţi şi mai originali dintre care îl situa neîndoielnic n undu încercând să definească personieton, moderni. Unentte.ca [de gusălui modern la pictura.

«J – * – *1946*. *Moi*, *versiune*, *din manuscris*, *datată 12 martie 1946*

mult prin contraste decât prin apropieri – criticul recunoştea în Petraşcu complexul unei stări de spirit care face din el un impresionist faţă de realitate şi un

expresionist prin forma şi meşteşugul său.

În realitate, Petraşcu e un artist ale cărui izvoare spirituale trebuie căutate mult mai departe decât în impresionism sau chiar preimpresionism. Drumurile lui ideale se îndreaptă, indiferent de epocă, către acea pictură în care forma consistentă şi senzuală implică o realitate concentrată şi în care spiritul, abstras de la altă preocupare decât aceea a purei vizualităţi, se aplică cu voluptate şi cu o energie mereu înnoită la detalierea tuturor senzaţiilor sau nuanţelor care fac ecoul lumii materiale în simţurile artistului. În tablou de Petraşcu este o inextricabilă ţesătură de elemente picturale, în care realitatea ia formă în conglomerări sensibile de pastă, în rotunjimi plastice, în concentrări carnale de culori, în catifelări de epidermă, în sclipiri repezi şi intense de lumini. Este ca o răscolire nesăţioasă a materiei, pentru a scoate din ea, cu atingeri măiestre de penel, subtilele taine ale lumii de culori şi sclipiri ascunse inerţiei ochiului obişnuit.

De aici şi varietatea relativ restrânsa a tablourilor lui Petraşcu, şi reluarea frecventă a unor teme preferate de artist. Căci un peisaj marin, o iarnă sau un interior de atelier, sau chiar un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărţi, un vas de aramă pe o ţesătură colorată, reprezintă pentru acest mod de a privi şi de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existenţe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci ca într-o lume nesfârşit schimbătoare. Pe fondurile albastre, sau negre ale tablourilor lui Petraşcu, lumea aceasta în aparenţă monotonă se întreţese în nesfârşite curcubeie, în care aceleaşi culori intense şi de gravă rezonanţă revin mai întotdeauna, relevând mereu’ alte modalităţi ale lucrurilor zugrăvite.

Relaţiile lui Petraşcu cu pictura post-impresionistă se reduc la conceptul general de subordonare a formei faţă

de lumină. Culoarea însăşi este supusă jocului de valori care dau suprafeţelor lui picturale mobilitate şi nuanţe. Dar dincolo de această aparenţă impresionistă, Petraşcu este un pictor mult mai exigent şi mai complet. Sensibilitatea lui se adresează materiei înseşi cu dorinţa de a o pipăi, a o dezmierda, a o stăpâni structural şi senzitiv. De aici afecţiunea lui pentru pasta abundentă şi preţioasă, pentru o tehnică energică folosind mai mult cuţitul decât penelul, pentru culorile concentrate care aprind focuri interioare, pentru negrurile bituminoase care aruncă reflexe grave şi dau pondere şi adâncime lucrurilor.

Dincolo de impresionism şi chiar de preimpresionism, dincolo de un Monticelli, un Courbet sau un Daumier, cu care la rigoare i se pot găsi apropieri, adevăraţii maeştri ai lui Petraşcu sunt spaniolii, un Goya, un Velázquez, cu care pictorul lua cunoştinţă încă din tinereţe, în vremea studiilor sale la Paris. Ceva din senzualitatea ursuză şi vehementă a lui Goya, din lăcomia de viaţă a pictorului din tablourile întunecate şi îmbibate de amărăciune, ceva din culorile lui incandescente strălucind din profunzimea umbrelor, se regăseşte în spiritul şi în viziunea lui Petraşcu; după cum în paleta lui de griuri, de negruri şi albastruri, întreţesută în nuanţe de lumină şi în intense scânteieri de culori, se poate recunoaşte ceva din paleta preţioasă a lui Velázquez. În expoziţiile lui Petraşcu, mai ales cele din ultima vreme, aproape nu lipsesc notele lui intime – vreun desen după Velázquez, vreo fugară schiţă după El Greco, vreo gravură după Goya – care trădează afecţiunea lui pentru pictura spaniolă.

Această afecţiune avea să marcheze un moment de deoseuita importanta în viziunea artistului, când Petraşcu vine pentru prima oară în Spania în înzy. Este un adevărat pelerinaj al pictorului pe drumurile care 11 trezesc sugestia maeştrilor de altă dată. Toledo îl atrage în mod special. În faţa peisaj u ui abrupt al austerei coline

aureolată de amintirea lui El Greco, temperamentul robust şi lent al pictorului îşi părăsea pentru prima oară calmul obişnuit. Penelul său atacă cu febrilitate pânza şi încheagă arzătoare imagini care vorbesc de exaltarea şi extazul artistului. În expoziţia care a urmat la Bucureşti, critica a recunoscut expresia cea mai dramatică din toată cariera pictorului.

de la Grigorescu LA PICTORII BALCICULUI

Balcicul se confundă astăzi cu pictura românească. Orăşelul mărunt, răsfirat între faleze albe şi unduiri dulci de golf trandafiriu este de mai bine de două decenii, locul de întâlnire al pictorilor noştri, chip familiarmpânzele lor de fiecare Vară, model şi maestru în care arta noastră îşi găseşte mea inspiraţia cea mai fecundă.

În pictura modernă, atât de legată de peisaj, există asemenea locuri din care vraja luminii şi a culorilor izbuteşte să facă mari izvoare de creaţie. Barbizon malurile Senei, Honfleur, Cassis sunt locuri care înseamnă pictura în plin aer, pictura impresionistă, sau şi mai scurt, pictura Pentru arta românească Bale icul nu e mai puţin. El este pictura noastră moderna, şcoala colonsmului nou prin care arta noastră, eliberată de imagini învechite se apropie de un alt înţeles al artei şi izbuteşte să-şi creeze chipul ei deosebit în pictura contemporană…

Peisajul în pictura românească n-a cunoscut, până la descoperirea Balcicului alt sens decât cel pe care i I-au dat Grigorescu, Andreescu şi Luchian. Mai mult de o jumătate de veac, pictorii au repetat imagini rustice sau câmpeneşti în care, fără voie, penelul lor a căutat culorile Grigoresciene şi a zugrăvit priveliştile în pulberea însorită a pânzelor maestrului de la Cimpma. Barbizonul «ta îndărătul viziunii lor. Pădurea albăstruie de la Fontainebleau, ca şi orizonturile fine şi tremurătoare din Île-de-France, se puteau recunoaştem imaginile de acasă ale pictorului nostru, aşa cum le recunoaştem de atâtea ori

şi în priveliştile olandeze ale unui Maris sau în cnngurile dunărene ale unui Pettenkofen, contemporani care au dus viziunea Barbizonului şi pe alte meleaguri ale Europei.

În pictura lui Grigorescu şi a lui Andreescu peisajul românesc capătă şi o nuanţă particulară, care era a locurilor şi a priveliştilor noastre. Sub cerul nostru lumea se îmbracă în transparenţe auru şi în nuanţe rare, care sunt ale arşiţe şi ale pulberii noastre. Priveliştea e tivită de aureole sau e impregnata de vibraţii aeriene care poartă în ele, parcă difuză, şi lumina şi umbra aceloraşi imagini Sub penelul altor pictori, acelaşi peisaj ar fi putut duce la realizan impresioniste. Calitatea aerului ca şi a luminii ar fi putut îngădui acest fel de pictură.

Grigorescu şi Andreescu aveau să se oprească însă la imaginea mai solidă a unui plein-airism, în care paleta se subţiază deseori până la străvezii irizări de lumină, viziunea pictorului rămânând totuşi destul de consistenta şi ataşată mai mult chipului material decât jocului de atmosferă al luminii zugrăvite.

Luchian avea să înnoiască această imagine care stăruia în pictura noastră sub penelul mai tuturor artiştilor. Ochiul său arzător de pasiune pentru lumea colorată avea să treacă aproape peste aceleaşi privelişti care fuseseră şi ale lui Grigorescu. Crânguri însorite pe spinări de dealuri, drumuri de ţară cu mici case albe înconjurate de livezi, sălcii la marginea unei bălţi sau interiorul somnolent al unei curţi de mănăstire. Dar viziunea lui, mai intensa-şi mai clară, gata să se aprindă în jocul brusc al unei culori înflăcărate, sau să învăluie imaginea în atmosfera pură a unei lumini strălucitoare, detaşa orizonturi şi contururi netede, limpezea atmosfera, da accent culorilor, zugrăvind în materia onctuoasă sau catifelată a penelului sau a pastelurilor sale lumea unui temperament senzual, îndrăgostit de expresia intensă a culorilor şi de strălucirea lor materială. a v.

Peisajul lui Grigorescu, ca şi peisajul lui Luchian, erau însă tălmăcirea unor viziuni personale, care nu puteau rămâne multă vreme fără primejdie un izvor de inspiraţie pentru arta românească. Peisajul lui Grigorescu mai cu seamă „virtuozitatea de maestru a pictorului, ca şi farmecul imaginilor create de el, au dus la ciudatul rezultat de a fi dat mai tuturor artiştilor aceeaşi viziune despre peisajul nostru, muiată în aceleaşi culori şi învăluită în aceeaşi atmosieră. Răsfoiesc o serie de cataloage de expoziţii dintre 1905 şi 1915 şi regăsesc în toată dezolarea ei această pictură mortal Grigoresciană, care stăruia ca o obsesie în pânzele pictorilor noştri din acea vreme. Pajişti înverzite, cu ciobani rezemaţi în bâte (asemenea ciobani începuseră să apară şi în sculptură!), şatre de ţigani pe câmpuri, case ţărăneşti la drumul mare, colţuri de mahala pitoreasca, crânguri, fete torcând sau apusuri glorioase cu care de boi venind încet prinpulbere. Iar când se întâmpla ca priveliştea românească să nu mai pară satisfăcătoare, pictorii noştri plecau peste graniţă, tot pe urmele lui Grigorescu, la a între, la Fougères, în colţuri de Bretanie umedă şi crepusculară, unde maestrul lucrase altă dată tablouri memorabile. Era un Grigorescianism fără leac, care bântuia pictura tot atât de lânced şi de obosit ca şi eminescianismul sau coşbucianismul care făceau să adoarmă, în aceeaşi vreme, şi literatura română.

Atunci a apărut în pictură, la început ca o curiozitate întâmplătoare, mai apoi ca un element statornic care a chemat privirile tuturor, chipul cu o mie de fete şi o mie de vrăji al Balcicului.

Cei dintâi artişti care I-au cunoscut în 1913, coborâseră pe albele lui drumuri, în haină militară. Orăşelul turcesc ascuns în râpe, răsfirat între maluri înalte rotunjite ca nişte spinări de cămilă şi ridicând minarete ascuţite la marginea golfului pe care dansau calce, le-a apărut ca un colţ uitat de Orient romantic, adormit din

vremuri trecute pe această coastă argintie şi neatins încă de lumea din afară. La picioarele falezelor albe, marea se întindea în sclipiri de azur „care veneau să se stingă încet la ţărmul arcuit. Soarele poleia zarea şi făcea strălucitoare coasta, pe care orăşelul se ridica în terase. Case albe, trandafirii, galbene, albăstrui, se arătau, unele deasupra altora, cu streşini de olane trase peste geamlâcuri şi cu pridvoare închise de zăbrele împletite. Câte o geamie răsărea dintre salcâmi, cu un minaret subţire meins de un foişor colorat ca un turban. Câte un acoperiş boltit de baie turcească, sau câte o curte de han clădită numai din scări şi pridvoare de lemn, ca la caravanseraiurile Orientului...

Tar pe străzile tăcute care urcau şi coborau în piaţa orăşelului umbnte de să câmi la cişmele sau în cafenelele turceşti din port, o lume colorata se mişca fără grabă, cu turbane, cu şalvari, cu feregele, înflorind şi mai mult decorul „amintind de ţărmuri însorite asiatice sau egeene.

Cu acest chip de exotism romantic, cu minarete şi geamii, cu turc şi turcoaice a intrat întâi Balcicul în pictura românească în desenele Şuare Me lui Iser de prin 1913, orăşelul proaspăt descoperit venea să suxprindă cu farmecul său de Orient inedit, care trimitea cu gândul la picturalul Delacroix sau la orientaliştii de altă dată. w., * mipnt Fra

Balcicul nu era însă numai lume turceasca şi ţărm înflorit de Orient. Fra şi o revărsare de lumină strălucitoare, multicolora, schimbătoare, care ideea din el o vedere fără pereche şi un izvor de încântare nesfârşită pentru ochiul ademenit de peisaje însorite. Curând, ţărmul scăldat de mare falezele înalte t lucind de reverberaţii, amestecul de culori al caselor şi al formelor a apărut în pânzele pictorilor noştri, atraşi rând pe und şi reţinuţi de frumuseţea nouă a acestui colţ îndepărtat de lume. Printre cei dinth, Pe traseu. Încercat să-i prindă chipul în intense culori arzătoare, în care senzualitatea nababa a paletei

artistului se întâlnea firesc cu acest neaşteptat mira} *l-nci* sionismul apoi proaspăt încă în pictura românească, căutându-şi până atunci inspiraţia pe alte meleaguri, în Franţa, la Veneţia sau în Japonia, se întorcea acum către ţărmul mării noastre, încărcându-şi paleta cu jocuri e e < –, culoare ale Balcicului… „„x inriir;

După Alexandru Satmari, care fusese un pionier modest al acestor] ocu, avea să vină Steriadi şi mai pe urmă Dărăscu, a. Ştern™d nuanţate imaeinea unui Balcic tremurător şi aerian. Pe urma acelaşi Baicic avea să împrumute şi alte chipuri, sub penelul mai apăsat, mai Jansparent sau mai colorat al altora, arătându-se mereu nou şi mereu plin de ispite pen ochiul celor care îşi căutau în el inspiraţia. Arabesc de siluete, neted confrate în culori clare şi dulci avea să dea Theodorescu-Sion împânzele: salecu vederi din port şi de la ţărm; imagini străvezii şi învăluite de o poezie u gânditoare aducea Rodica Maniu în lucrări de acum «o am ag merat şi intens avea să zugrăvească aceleaşi privelişti Bunescu, atias mai în de concretul culorilor decât de vibraţia lor în atmosfera; apoi mai mped mai înflorit, Tonitza avea să dea un Balcic uşor, muiat în ātma Strā delicate printre acoperişurile roşu şi cu noi lumini trala, ţfit lor" u Rând pe rând aproape toţi artiştii, Ştefan Dimitrescu, Şirato Mutzner iorgu K GMap, ILJG – rigorescu, piui la cei mai tineri să treacă prin aceleaşi locuri şi să se reîntoarea neîncetat, reluând fiecare cu altă paletă şi cu alta viziune priveliştile însorite şi pline de culoare ale ţarmulu minunat cicui a ast (d în aceşti ultimi douăzeci de ani ca un tel se şcoja fără seamăn a picturii româneşti. Experienţele noi ale artei, de™P10 – mul pătruns în pictura noastră acum două decenii şi până lacolonsmul sau w ţările pentru o artă mai sintetică din vremea din urmă, totul a fost încercat sau Salizat în acest peisaj ajuns familiar picturii româneşti. Descoperirea lu' a însemnat părăsirea locului comun Grigorescian şi

întoarcerea 111 Plet” a a unor teme noi, inepuizabile, asupra cărora şi-au putut face încercarea toate formulele de artă şi toate temperamentele. Marea, lumina, formele capncio ale naturii, coloritul oriental s-au găsit adunate într-un singur loc Penţ™ ispiti îndelung pictura noastră. Artiştii au găsit în acel golf fericit ceea ce arta franceză a căutat neîncetat de la Delacroix sau Formentin, până la Cezanne, la Renoir sau Matisse…

Balcâcul stă însă şi acum în faţa pictorilor noştri, cu o-mie de cinpuu şi o mie de aspecte inedite. Lumina lui jucătoare îl transformă şi îi dă farmece neprevăzute la schimbarea fiecărei ore şi a fiecărui anotimp. Arabescul liniilor sale este mereu neaşteptat din fiecare punct de privire, sau după orizontul pe care şi-l alege privitorul. Iar vraja de Orient dă sugestii şi deschide porţi către miraje îndepărtate, unde arta poate găsi şi o undă de vis, de alunecare nesimţita dincolo de lucruri…

Atât de mult şi de felurit niciun maestru nu ar fi putut da artei romaneşti. Balcicul a fost în’r-adevăr ca o şcoală ideală, în care fiecare şi-a putut găsi inspiraţia şi încercarea propriei personalităţi.

Cronica vieţii artistice româneşti dintre cele două războaie

EXPOZIŢIA PICTORULUI BĂEŞU UN NOU SCULPTOR: I. SCHMIDT

Ultimul salon de la „Maison d’art” se va număra desigur printre cele mai bune ale anului. Fără a aduce noutăţi tapajoase prin excentricităţi modernr e fără a încerca vreo revoluţionare a artei, salonul a prezentat un grup de art, începe să se întrevadă o personalitate ale cărei aspecte se multiplic. iiste un mlorist viguros cu nuanţe exuberante şi strălucitoare, cu un ochi sigur şi cu care „m „as?” nâiţil ale formelor; iar ceea ce este mai importa”, ° «esenţial picturală, obţinând imaginile doar prin calităţile lode e „e şi a lumină, eliminând aproape cu

totul lima, care nu aparţine decât Mzmnn geo

„” Din prin câde /” infedl. Băeşu este aproape un clasic. Unitatea desăvârşita şi armonia absolută a culorilor coincid aproape întotdeauna cu unitatea concentrică a imaginii. Este un echilibru din care vor putea să se năşea fără îndoială, lucruri cu mari perspective ce» «o.

O observaţie pe care o socotesc necesara: tehnica domnului liaesu arc unele meu naţii către procedeu” care la această expoziţie nu sunt supărătoare, dar mai SSu „r întrsă se accentueze. Este o anumită căutare de oferte, pe care ele obţine de obicei prin viguroase contraste de umbra şi lumina i ablour câstkă astfel în strălucire şi în profunzime. Dar procedeul prea des repetat se apropie de formulă, iar formula ar putea deveni supărătoare, mai ales cm nu este necesară. Dl. Băeşu are suficiente posibilităţi interioare pentru a se înnoi neîncetat...

Expoziţia aduce un nume de curând primit cu simpatie: de care de

«i care cred că va izbuti să îmbogăţească serios mişcarea noastră artistica, este sculptorul I Schmidt. Necunoscut până în prezent nu numai de publicul nostr SPŞ! de mediile artistice, el se prezintă încă de pe deplin formată, care dezvăluie îndelungatele şi tăcutele căutân ale une serioase conştiinţe artistice.

L'Orient, Buc., 14 noiembrie 1922. Traducere din franceză.

Expoziţia de astăzi îl situează dintr-odată pe dl. Schmidt printre cei mai buni sculptori ai noştri. Cele douăzeci de lucrări expuse foarte vânate atât prin conţinut cât şi prin proporţii (de la portretul în basorelief până la proiectele de monumente), sunt realizări care vestesc o carieră frumoasa cu o tehnică definitiv formată, capabilă să rezolve probleme dificile, e îşi găseşte Imn personale fără a frânge totuşi armoniile clasice, şi în special cu lăudabile încercări de a-şi interioriza concepţiile, dl.

Schmidt a izbutit să realizeze câteva lucrări remarcabile.

Ca Dlll

Voi nota în primul rând bustul de mari proporţii *Othello*, care ar fi poate la locul lui în foaierul Teatrului Naţional. Este o viguroasă expresie a pasiunii, pe care sculptorul a ştiut să o scoată din linii profunde şi concentrate. Apoi lucrările inspirate de basmele noastre, *Buzdugan şi Baba Vraja Lupta lui Făt Frumos cu balaurul* şi mai ales *Făt Frumos şi Ileana*, modelajwn linii graţioase, aproape fluide, cu suprafeţe uşor estompate de o mâna abila în obţinerea efectelor de lumină şi – cu ingenioase şi totuşi simplificate convergenţe

— A unor linii ce leagă figurile în scene unitare. Aş mai nota şi o lucrare umoristică, intitulată *Don Quijote*, nudurile cu armonioase forme feminine idealizate portretele – mai ales *Portretul unui artist* – şi complexa compoziţie mti tulată *Potopul*, care ar putea servi ca monument pentru o fmtma în vreun parc.

Aş face totuşi şi o observaţie domnului Schmidt, care va avea poate efectul de ar face să reflecteze: expoziţia de acum are şi o calitate în plus, nesculpturală, şi în consecinţă nenecesară. Inspiraţiile artistului sunt adesea prea literare; ele fac de asemenea să devieze interesul de la ceea ce este esenţialmente plastic. Este poate un mijloc mai sigur de a cuceri gustul publicului, dar acest mijloc nu este desigur prea fericit. Şi cred că talentul atât de excepţiona a domnului Schmidt va reuşi să se impună fără a avea nevoie de asemenea concesii, care ar putea deveni periculoase.

EXPOZIŢIA RETROSPECTIVĂ A ATENEULUI ROMÂN

Preambul necesar

S-au inaugurat de curând noile localuri din subsolul Ateneului Roman două să u de cinematograf, în care e sigur că nu vom vedea rulând filme romaneşti atâta timp

cât politica oficialităţilor noastre se va restrânge în privinţa aceasta la activitatea fără iniţiative a unei comisii de control; săli J hoteca pentineretul ispitit mai mult de spectacolul vecin decât de atracţia dubioasa a catţilor triate de comisii pedagogice; un bufet (îi domn clienţi!) şi o sală de expoziţii artistice cu arhitectură inelară şi lumină artificiala. AFLAŢIA – nini 167 Nu

Nu suntem admiratori ai comitetului de conducere al Ateneulu – putem admira o organizaţie care se găseşte în conflict permanent cu tot ce e tineresc şi activ în viaţa noastră artistică şi culturală. Nu 11 vom face totuşi nedreptatea de a nega utilitatea noilor lucrări prin care se da folosinţei publice un local până ieri inutilizabil.

„Ti” le P» „în SJT – fipost încăpător şi central, în aşteptarea altuia

Z inaugurarea acestui local imprudenţă asupra căreia este, nevoie, sam p din

pictorilor şi sculptor, lor roman, din ult.mu-dep „nera întregul rezerva pe: care e-diibitia aceasta este o impietate; pentru

— Sawss:

Sâtă – apăru” m „n” eua” riscaX în stare să anuleze toată bunăvoinţa celor ce o aşteptau într-alt fel. găsim în luxosul catalog, atât de

K.fie ce măsură obiectele expuse prov era „rp mei colecţii comerciale în căutare în mare parte de aparţin, cum s-a fi vorba de bli de reclamă Nu ne-ar „ter” fcuiturale. Publicul care vine la chemarea

». «– „Pe „în iere Prl” ntinve 1 artei româneşti, şi n-are nimeni dreptul I să-l induca în ere…

Ce este însă expoziţia Ateneutat – în expuse sculptorilor îomam din ultim – corespunde titlului îndrăzneţ şi nici prin numele pe care le cuprinde ea ™ rument nu’s.ar ce i s-a dat. Din lista celor aproape 350 de opere prezentate.

putea lămuri asupra enterulor avu elegreetătorii interesaţi mai mult de docrimente asupâaep” de decât de aprecierea a-o-rea. pre

„5S:

MSrr – iar expozi. ta Ateneului nu pare să fi fost inspirată de asemenea ambiţii picturii şi sculpturii

Dar este poate o încercare aprezen a & noastre în operele selecţionate? reDar pictura însăşi, ilustrată care, aşa cum este mfaţişata, nu reprez, e, trei sute de pânzej este pusă în această nefericită împrejurare pun Vechii maeştri îndeosebi, un în condiţii capabile să-i anuleze orice de curând dar

Şi în „rânâăisor X este Luchian au Se

— S” t a”.

pus să figureze în aceasta expoziţie ce iva-ază catalogului oficial, toare nu sunt înfăţişaţi în această expoziţie. Şi doar nu era vorba sa cunoaşte gustul personal al d-lor Mirea şi Costin Petrescu, căci în privinţa aceasta eram destul de instruiţi pentru operele lor. Dar împotriva chiar a propriei lor conştiinţe, s-ar fi cuvenit să întâlnim în această colectivitate reprezentativa a ar ei ™neşti şi operele unor Iser, Theodorescu-Sion, Pallady, Şirato, lomtza, Ştefan Dimitrescu, Bunescu şi a altora încă, mult mai semnificativi pentru arta noastră decât placidele produse academice expuse cu atâta generozitate.

Catalogul oficial încearcă să răspundă anticipat la aceasta mPuta e care organizatorii par să se fi temut. Ei au trimis din vreme invitaţiiJ.utui-o artiştilor, fără să primească adeziunea de la cei a căror lipsa, e? Z! 16 a

Nu punem la îndoială acest lucru. Dar se pune întrebarea dacĂ în a se” econdiţii, o instituţie ca Ateneul Român avea dreptul să organizeze o expoziţie care azi este repudiată de artişti şi de oamenii de gust.

EXPOZIŢIA DELAVRANCEA-DONA

Flori candide, înveşmântate în discrete, melancolice

culori; bisericuţe S1 rţ – înălţând rustice profiluri spre ceruri mohorâte; colţuri de plaji mono – lui te de tristeţe ca de obsesia unui amurg cenuşiu: iată pictura calda şi minora a d-nei Delavrancea Dona…”.

Sunt mici tablouri lirice, pe lângă care treci fără a avea aerul ca le obse şi te îndepărtezi de ele urmărit ca de îngânarea unei melodii şopt: iţe

Ar fi de prisos să căutăm în pânzele acestea ceea ce nu \ or, sau nu P

ofere. Culoarea lor este fără strălucire, scăzută către tonuri moarte. Ho k nuanţate în calde şi gingaşe tonuri, sunt parca zugrăvite în dl Pa J? e* se3 m Lumina nu se simte. Ea nu este nici în aer, nici în reflexele obiectelor. Şi am căuta-o zadarnic chiar în numeroasele „plăji”, încropite toate în aceeaşi atmosfera sură filtrată dintr-un cer fără culoare. u Qatisfartii

Temperamentul d-nei Delavrancea Dona nu oferă asemenea satisfacţii imediate. I-ar fi necesare calităţi picturale mult mai accentuate ins = a însă printr-o lăuntrică şi discretă căldura ce se modelează în tandre arm întreţesute muzical şi liric. Melancolii învăluite colorează acest temperament

Ele îşi găsesc expresia în stinsele acorduri de culori, şi în potolita atitudine a artistei tat Tde tocmri. Acesta e întregul farmec al acestor p. ctun, în care, marginile vorbesc mai mult despre pictor decât despre lucrurile însele.

GRUPUL CELOR PATRU

Tovărăşia prietenească consacrată sub acest titlu lipsit de ostentaţie (în ai la ea şi în literatura românească patru inşi pot alcătui oriemd un curent, sau generaţie!) se înfăţişează încă o dată (a patra oară) publicului, cu lucrările expuse ral Priilp Rpoina Maria” – grup numeric, fără manifeste şi pledoarii progra-Sat şi mica! a-şi da vreo Semnificaţie colecta, coerenţ totuă prin echilibrul şi

maturitatea artistică a celor ™ *e*)

SSE intempestive de a revoluţiona amatorii

ISTde arti Spătul-oSer-i! „telegând prin el umţade

3! ISHE2

ES” Ş§§§§ Şssân *mmmrnemmm* s-ilipiii arDcaereal°cel: SkeSSlr cadru sintetic trei figuri aproape identice din punct de vedere plastic, fără a le individualiza nici liniar nici psihologic, este desigur greşită. Lucrarea rămâne astfel inexpresivă şi, în ciuda calităţilor ei, nerealizată. Mult mai izbutită este bucata intitulată *Sabaş*, unde, fireşte, nu e vorba de concepţie, dar în care interesul e câştigat prin sobrietatea şi eficacitatea unei compoziţii bine gândite şi în linii şi în culori. Trebuie subliniat cu simpatie acest pitoresc nou pe care Ştefan Dimitrescu îl aduce în câteva din tablourile sale de acum, pitorescul încă inedit al laşului, care ar putea da mai multă varietate picturii noastre, obsedată astăzi de Sighişoara, de Balcic şi de castelul de la Bran.

Cu dl. T o n i t z a trecem dintr-odată la antipodul realismului lui Ştefan Dimitrescu. Fantezia irizată de lumini primăvăratice înveşmântează toate imaginile acestui pictor ce pare să-şi aştearnă culoarea de pânză cu un sentiment muzical de suave şi fluide armonii interioare. Pictura lui e impalpabilă. Ea vine nu din realitate, ci dintr-un vis inefabil care se suprapune lumii materiale. Este imagine fără a fi reproducere, şi culoare fără a reda natura. De aceea modelele nici nu pot rezista destul ochiului acestui pictor, câştigat întotdeauna mai mult de armonia liniilor gândite de el, decât de realitatea expresivă a celor din afară. Sub penelul său ele îşi pierd individualitatea proprie şi se înmlădie după armonia acestui vis interior. Figurile se reproduc astfel de la un tablou la altul fără transformări esenţiale, pentru că formele lor cele reale sunt aproape indiferente ochiului deprins să modeleze după propria lui viziune lăuntrică.

Vom regăsi deci şi în expoziţia aceasta chipurile cunoscute, cu înalte şi bombate frunţi şi cu ochi miraţi de copii, desprinzându-se cu palori tandre dintr-o lume de culori pornită şi ea din aceleaşi muzicalităţi interioare.

Căci iată marea armonie personală a picturii domnului Tonitza; culoarea. De la Luchian, nimeni la noi n-a pus încă atâta frăgezime şi căldură în colorit şi atâta personalitate în a descoperi armonii şi tonuri noi. Sunt culori şi acorduri de culori care circulă azi în pictura noastră, deşi acum câţiva ani erau încă. necunoscute, şi a căror origine stă în tablourile acestui pictor; toate acele tonuri tandre de roz, de gălbui sau de verde pal, acordate îndrăzneţ unele cu altele sau împerecheate cu culori fundamentale, tonuri ce dau o armonie atât de caracteristică şi de nouă picturilor lui Tonitza. Iar multe dintre pânzele de acum, din acea serie de pildă de mici nuduri zugrăvite pe fonduri de draperii sau de tapete, nu sunt decât asemenea studii de culoare, în care pictorul încearcă tonuri şi acorduri încă inedite între culorile care îi sunt personale.

Dar toată această lume colorată, graţioasă şi uşor senzuală ce înfloreşte în tablourile domnului Tonitza rămâne încă neadâncită în materialitatea şi plasticitatea ei. Formele se ivesc mai mult în desfăşurările lor plane, fără relieful care-ar trebui să le dea şi existenţă spaţială. Valorilor de culoare le lipsesc valorile tactile, iar imaginile pierd în ponderea şi în adâncimea lor. Expoziţia de acum nu aduce încă o corectare acestui neajuns al picturii domnului Tonitza. Ea e, dimpotrivă, parcă mai mult afirmarea acestei preferinţe a pictorului pentru viziunea lui nespaţială. Căci aşa ne-am putea explica inconsistenţa unora din imaginile lui de acum, în care o pipă aruncată pe o carte, de exemplu, pare mai degrabă o amprentă negativă decât însuşi obiectul material, sau picturi cum e acea. *Madonă* în care imaginea se dematerializează până

la a deveni o umbră colorată proiectată pe un ecran.

Notez totuşi acel nud de *Adolescentă*, care ne aminteşte de lucrări mai vechi şi în care calităţile obişnuite ale domnului Tonitza se adâncesc şi câştigă şi plasticitate.

Cu pictura domnului materiei viziunea fluidă şi nelimşfata a neîniiturat. Pictorul în care orice încercare e o. Pr°™ tenacitate dificultăţi care pe mulţi Şirato a învins însă cu o impresionecţionat de la etapă la etapa şi i-ar fi adus la renunţare. Arta lui s-a pe un egte yorba şi-a deschis drumul către noi pro, unde fiecare soluţie e un bun câştigat numai de o străduinţa în Pomeni – tare înfrigurată a unei exprimări interioare care nu se mai pierde; ci de acea caută. din abandonarea benevola p „bleme

Şi d „m” ea condiţii, areş. e tehnicaj – «gpţnnidn u mai pot fi diferenţiate. Viziunea în continua ™etamor în care îşi caută expresia. Tehnica decât prin imediata ei identitate cu con – deci de căutat în pictura în sensul de formula, de procedeu ™” ier Măturare a „soluţiilor”.

domnului Şirato. Arta lui tinde către o simp-care către singular definite, fapt care dă lucrărilor sale din urma mai ales, ui F

şi nou în pictura noastră. culoare fluid nestatornic şi con-Esenţial pictura aceasta nu mai e imateriale de lumină. O întreţinuu, în care lmie şi forma se topes g dar ge impun ţesere nelămurită de lummi pe care ai vrea parcă s-o poţi cu o irezistibilă realitate, mva uie-Analiza acestui straniu şi impondeopri o clipă din fluiditatea ei ca să p p. violeturi, în nuanţe

— aPtând uneori în stran”.

colorate neîntâlnite în natură„Unresiei dar capabilă încă de

Este o artă intrata în deplina’s aP1™— de ăsit> n-ci în evoluţia de până transformări adânci-iar indiciul lor-n A cadrul acestei expoziţii acum a pictorului în neîncetata transformareme 68

chiar, care sugerează unele anticipan. Ca *lucrâni*) *t* cel mai realizat din

(*Chip de turc*, *Albumul*) şi mai ales f echilibru şi de clasic constructoate, ne anunţă îndrumarea către SP capricios ţesut al materiei plastice tivism, întemeiat totuşi pe acelaşi fluid din urmă.

pe care îl întâlnim în toate lucrările domnului Şirato, din v masivitatea echi Sculptura domnului O. Han întregeşte a-aartistului. Se trădează ca de obicei librată a unor lucrări în care tempe» cga maj riguroasă şi simpliconstructiv şi reflectat. Statica ar-ltect° care dau impresia de monumental ficată expresie, caracterizează ace. Formele sunt prezentate în vochiar când sunt concepute în dimensiun articulaţii neorganice şi lume pline, modelate în planuri ce se desăvârşit al materiei. Blocuri fără goluri care să clintească în yreu constituite în complexe după solidare, în care liniile sunt gândite sculptural, dar cons stăruie logica geometrică a arhitecturii. Influenţa lui o sculptorului, hotărât nu în lucrările privite în sine ci în „rep, atât de clară opusă oricărui dinamism. Dl. Han a ajuns ueai r, şi de adâncită în această privinţă, încât pe temeiul ei va putea construi îndelung, fără primejdia de a se repeta, aşa cum pe canonul doric de odinioară se puteau clădi temple ce semănau în aparenţă, dar erau total deosebite în realitate.

Expoziţia de acum e confirmarea acestei certitudini pe care stă arta sculptorului nostru. Căci toate aceste magnifice portrete, cu expresii care întrec uneori realitatea, potrivindu-se naturii monumentale a lucrărilor, nu modifică nimic din concepţia unitară cu care artistul ni se înfăţişează de câţiva ani încoace. Ele individualizează doar intuiţiile sale noi, care ştiu să adâncească şi să spiritualizeze materia până la expresie. Câteva din lucrările acestea merită îndeosebi a fi subliniate: unele pentru forţa arhitectonică cu care sunt construite, cum e

acel masiv bust al bănăţeanului *Eftimie Murgu*, bustul lui *Homer*, sau portretul în manieră michelangiolescă al lui *Grigore Manolescu*; altele, pentru studiul amănunţit al suprafeţelor sculpturale şi pentru expresivitatea lor, ca portretul pictorului *Tonitza* şi portretul lui *Pârvan*; sau pentru acea idealitate ponderată şi senină ce caracterizează figura lui *Eminescu*, destinată unei realizări monumentale mai importante. Între celelalte lucrări trebuie amintită *Elegia*, în care studiu şi concepţie se îmbină în realizarea unei expresive armonii liniare (lucrarea aminteşte opera de dimensiuni mai mari şi de o expresivitate mai realistă expusă acum un an), şi cele două schiţe în bronz, în manieră de figurine greceşti, în care liniile juste şi armonice se sintetizează pe simplitatea verticală. Îmi spun mai puţin cele trei machete *Horia*, *Cloşca* şi *Crişan*, prea mici şi prea schiţate ca să poată fi judecate în efectul monumental căruia îi erau destinate. Dar expoziţia aceasta este în cea mai mare parte consacrată portretelor, şi în această privinţă opera domnului Han, cea de acum şi cea din expoziţiile trecute, e într-adevăr considerabilă.

CONGRESUL INTERNAŢIONAL AL ARTELOR POPULARE MUZEUL DE ARTĂ NAŢIONALĂ

Anul acesta se ţine la Praga sub auspiciile Comisiei internaţionale de Cooperaţie intelectuală a Societăţii Naţiunilor cel dintâi Congres internaţional al artelor populare. Un program vast menit să facă din această manifestare nu numai o întrecere între diferitele naţiuni, dar şi o serioasă dezbatere ştiinţifică, îmbrăţişează toate ramurile posibile ale artei populare, de la plastică şi decorativă, până la muzică, dans şi reprezentaţii dramatice, extinzând interesul specialiştilor asupra celor mai variate domenii etnografice şi punând pentru prima oară în aceeaşi ordine de cercetări arta de supravieţuire preistorică a ţăranilor din Europa, cu produsele de magie

şi fetişism ale semenilor lor de pe alte continente. Marea întâlnire de etnografi şi specialişti în tainele acestor arte prin care se măsoară vechimea şi calitatea civilizaţiilor populare va fi în sfârşit urmată de o manifestare şi mai expresivă, în care triumful unora sau altora va depinde mult de isteţimea şi priceperea de organizatori a fiecăruia: o expoziţie internaţională a artelor populare, care va avea loc în anul următor la Berna, unde lucrul mâinilor şi al gândului anonimilor artişti va vorbi singur în culori tari şi în curioase

Gândirea, Cluj, VIII nr. 6 – 7, iun Mul. 1928

frumuseţilor inedite ale Puiau să aibă loc, după un prim proiect.

Congresul acesta, ca şi expoziţia, tre' comitetul iniţiator la Bucureşti. Cel care serie reste ş-prea-meţ teze ace ta de la Geneva şi Pans n ar artistică României. Avem în acel comitet importantă demonstraţie ştiinţifică şi artist ic.[9] ™ntallti ai noştri destul de care înfăţişa însăşi Societatea Naţiuni P Q şi prieteni străini ascultaţi – d-ra Elena rearescu, şi dL George-Opreş dificul. Îndeajuns de călduroşi – dl. Foc llon şi d J; t de pe urma unetate să fi fost înlăturată. R°maiji n-ar fi a g? i Q revendice. Congresul asemenea manifestan pe care alte expoziţia în Elveţia, pentru că s-a a rămas totuşi să se una în Cehoslov acia, p asemenea rutilmn găsit cineva care să se entuziasmeze mai p vim k cheltuleli la Bucureşti. Era ixnedil., Psi urmând ca de obicei care nu îşi puteau aiata 1 o pinDSare în întreceri internaţionale în care aceeaşi politică puţin glorioasa de eclipsare în mire.

ar trebui să punem cea mai mare am j1. tg decât actualul

Lucrurile acestea sunt de amintit, dacă măcar pentru Praga, ministru al artelor. Ele n-ai mai fi fost expoziţia de

---

9 jsiWSS?*-* *L dMi m"“u"

Gândirea, Cluj, X nr. 8—9, aug.-sept. 1930, p. 293 — 299

la Berna, ne-am în calitate de simpli Parhel Pa” (’1 l-a-delinteres dovedită în trecut. N-am aflat grăbi să reparăm cât se mai *l* P. Înjghebată din vreme pentru partiânsă nimic până acum *se l-Te* [-*orbi* ştim dacă va fi luat fiinţa ciparea noastră la congre publicaţie specială s-a pus la cale vreun comitet organizator, m³. cuviincioasă în această împrejurare. În pentru prezentarea noastră cât n avea de demonstrat vremea aceasta, desigur, ţările J te decât ale noastre, se pregătesc, cu virtuţi artistice poate nu a – aDe că ni le refuzăm anticipat. Iar de rândul grijă pentru succese pe care P P cheltuială excesivă pentru bugetele acesta n-ar mai fi vorba nici maca. r Ministerului de ai te noastre. Ar ajunge chiar pu, mă, % rae internaţională mai ales pensă zicem, sau a Comisiei naţiona P într-un loc unde suntem aşteptaţi tru a asigura participarea noastră-toja muun mişcare pentru rehip i rea

Se de-i acum, nu mai e nicio teamă că se ostenesc prea devreme.

O contarinti (inutt de *gjgă SISSST* „f

— Ocial, şi o luxoasa publicaţie a avem, deSene în text şi un album de *voare de crestături ale ţăranului roman*, e la publică

— De planşe, Bucureşti, Soc «8) au atras de naţională asupra acelei fantomatice instituţii e invizibilele colecţii ce se ascund

Publicaţia a tmtut dovedi cât sunt un muzeu; iar acum în încăperi provizorii şi cu de «e omoroi P *M* (şi fără conferinţa a atras din nou, luarer-ns\Că pustie ca o casă a bufniţelor şiliheferestre, care de mai mult de zece am sta pustie ca colecţii care un străin venit la noi avea să fie condus. Într-o ţară de folclor şi artă populară o asemenea instituţie este tot atât de firească şi de necesară cum e necesară şcoala în care se învaţă alfabetul. Gândul dintii al celor care au pornit clădirea a fost gândul cel bun. Din nenorocire însă, el n-avea să fie şi gândul lor de pe urmă.

În anul când Bucureştiul ar fi trebuit să adăpostească cel dintâi Congres internaţional al artelor populare, Muzeul nostru naţional e o paragină sinistră, prin care vuieşte vântul şi se încrucişează păsările văzduhului. Un blestem răutăcios a fost pus în temelia acestei clădiri ce pare destinată a nu mai fi isprăvită niciodată. Oficialitatea a ocolit-o întotdeauna, superstiţios, gândul tuturor a înconjurat-o ca pe un lucru de care nu e bine să te atingi. Iar între muzeele mai norocoase, de Istorie naturală şi de Geologie, cel care ar fi trebuit să întregească cu vitrine înflorite de gânduri imaginea sintetică a pământului românesc rămâne mereu absent. Profesorul Tzigara-Samurcaş, pare hotărât să încerce a risipi superstiţia ce înconjoară casa părăsită de la Şosea. El anunţă înjghebarea unei eforii care să ia asupră-i sarcina refuzată de stat. Gândul său este îndreptăţit şi încurajarea i s-ar cuveni de la oricine. Se vor găsi însă donatorii generoşi care să aducă la îndeplinire măcar acum ceea ce trebuia făcut de mult şi fără ajutorul lor?

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN OLANDA

La începutul lui mai trecut, când la Harlem înfloreau lalelele, iar drumurile olandeze treceau toate printre răzoare de flori şi case mici colorate ca în stampe japoneze, călătorul român ajuns până la Haga avea de ce îi surprins, purtându-şi paşii pe străzile liniştite şi aristocratice ale oraşului. Cu caftane înflorite şi cuşme dunărene, chipuri de voievozi bărboşi desenaţi de Demian te întâmpinau la colţuri de drum, împuşcând pe afişe mari bufniţe de şag, ca în desenele cunoscute din „Gândirea”. Silueta lor glumeaţă şi exotică îndrepta lumea către Expoziţia de artă românească găzduită de Muzeul de artă modernă al oraşului. Era prima oară când artiştii noştri pătrundeau până în Olanda. Gazetele vorbeau cu simpatie de prezenţa lor neaşteptată şi lume multă cerceta sălile din Seestraat, unde chipul unei ţări îndepărtate se făcea văzut

în pânze zugrăvite şi în piatră.

Misiunea organizării acestei expoziţii170 n-am fi putut-o însă îndeplini fără încrederea şi concursul pe care l-am avut atât din partea Muzeelor Statului cât şi din partea colecţionarilor particulari şi a artiştilor care ne-au împrumutat lucrări. Nu mai puţin de 240 de opere au putut fi strânse laolaltă în vremea cea mai scurtă, unele dintre ele fiind pentru prima oară înfăţişate în public. Pinacotecile statului din Bucureşti şi din Iaşi, muzeele Simu, Kalinderu şi Aman, Fundaţia Cioflec de la Cluj sau colecţionarii particulari ca dl. K. Zambaccian, care ne-a ajutat cât o pinacotecă, au stat în fruntea listei de onoare a expoziţiei.

În ziua de 3 mai expoziţia s-a putut astfel inaugura la Haga, la Muzeul de artă Modernă (Gemeente Museum voor Moderne Kunst), rămânând deschis până la 9 iunie. La Amsterdam, în localul magnific al Muzeului Comunal (SteâŞI **53 Shă care aveau să fie solicitaţi, pro oilii „i7 atorilor. Arta românească

„». care să dea posibilitatea celui mai înalt mve. se de Q ilustrare a ţării prin peisaj

Nu putea fi vorba, deci cum b g şi ţică în sine, putea pune

ŞTO 2 SSWSM: – artlst să fie înfăţişat măcar cu operele Im mai de înf. Ţişeze esenţial şi

Expoziţie rezumativa a artei n, acestei arte iar pe de altă parte sintetic pe de o parte limaclara ad Nu totalitatea artei româneşti

SS de Silă X* n i-k p™ ™lonle cele mai mai, e 5 i mai carac crist Semăe a Sşui-Sf” S*, a avea să pună în evidenţă aproape o diagrama însemnau o negare a de ani, erau necesare rtate d „necesitate logică revalorii operelor sau personalităţilor nereprezentaie, zultată din însăşi *h-uritrui* lor au fost destule

Limitele nu aveau să fie 1 excesive teristici atât

dintre cei posibilităţi pentru prezentairea artiştartei româneşti începând de la vechi cât şi dintre cei contemporan. p maproeminent

1850 şi până astăzi s-a putut despre e imp p genuri care, mai şi mă esenţial, nu numai în pictura şi ut sculptura „J* în „ea”.

simple şi uneori fost introduce de-a dreptul în intimita, g t (expresivitatea liniei o încercare de a prezenta ca o năzuinţă către în arta românească, oarecum ca o – plastică făcea altă dată o singură înţelesul clasic şi sintetic care din pe complet şi uneori atât de

„Arte del disegno”. Iar pentru a da şi cadrul ce. l ma f apropiat de simţul instinctiv al artiştilor noştri muieşi cmo populare au fost şi ele Pontate „a tiv pe marginea expoziţiei.

Introducere şi oarec-ca ™ mai larg Perioada mult mai întinsă pe

Pictura a avut fireşte cadrul cel în 1 largx dâra care o îmbrăţişa şi operele mai numeroa P rOmâneşti. Între cei dintâi completă decât sculptura asupra evo reprezentând primele sugestii pictori înfăţişaţi, un Lecca sau, dintre sculptori, Georgescu, atât romantice în arta noastră şi cel în rmtin patruzeci-cincizeci de ani de aproape totuşi de TS urii româneşti o secţiune întreagă a expo-SeK

rin-olecţ-pa-Uculare-lecţi-a-ost severă, iar rezultatele ades surprinzătoare chiar pentru organizatori, prin calitatea neaşteptată a unora dintre pânzele înfăţişate. Câteva din ele apăreau de altfel pentru prima oară într-o expoziţie, şi ele ar merita să fie expuse şi în Bucureşti.

Lecca deschidea întreaga serie cu o pânză aproape nebăgată în seamă, păstrată la Muzeul Kalinderu – portretul în costum oriental al unui medic din 1859 – poate cel mai bun din tot şirul de portrete în gust clasic italian şi de un efect atât de decorativ în colorit, pe care le avem de la acest artist în Pinacoteca din Bucureşti, în muzeele

Simu şi Kalinderu sau în colecţii particulare.

Veneau apoi romanticii, Szathmâry, Tattarescu, Rosenthal, Aman, cu amintiri deopotrivă de evident italiene sau franceze, familiare întregii picturi europene din vremea lor: Szathmâry, cu un panou întreg de acuarele, privelişti din ţară sau din Orient, alese din colecţia atât de preţioasă a domnului Alex. Satmari; Tattarescu cu nudul de la Kalinderu, plastic şi fin lucrat în cea mai italienească manieră, şi cu două portrete din colecţia L. Eleutheriade, inedite încă pentru public şi punând în evidenţă talentul insuficient cunoscut al acestui artist; Rosenthal, cu figura simbolică de la Pinacoteca din Bucureşti, puternică şi plină de caracter, şi Aman, cu pânze delicat nuanţate, ca *Doamnă cu căţelul* şi *Corn poziţia orientală* de la Muzeul Aman, cu priveliştea luminoasă scrutată, până în amănunte a *Fermei în Bretania* din acelaşi muzeu, cu o vaporoasă acuarelă de subiect romantic şi cu desene şi gravuri variate care îi întregeau personalitatea.

Dar accentul avea să fie pus în această secţie mai ales asupra lui Grigorescu şi Andreescu, ale căror personalităţi trebuiau subliniate nu numai pentru valoarea în sine a artei lor, dar şi pentru motive mai speciale, care interesau îndeaproape însăşi arta olandeză. Pictori formaţi la Barbizon şi purtând până în Orientul nostru crezul şcolii celei noi, ei îşi aveau corespondenţi directi şi, de bună seamă, chiar tovarăşi de învăţătură între artiştii olandezi contemporani lor. Şcoala modernă olandeză, şcoala peisagiştilor de la Haga – un Israels, un Maris, un Mauve – n-a fost altceva decât doctrina plainairismului de la Barbizon, transportată în atmosfera vaporoasă sub cerul gălbui al Olandei. Confruntarea era deci interesantă şi pentru noi – o verificare binevenită a însăşi valorii celor doi artişti. Pictura românească putea fi privită prin ei sub unghiul general al artei europene şi chiar în prezenţa imediată a unor contemporani de faimă.

Aşteptările noastre n-au fost de altfel înşelate. Nu numai că valoarea celor doi artişti a fost unanim recunoscută – Andreescu preţuit poate mai mult decât Grigorescu – dar varietatea inspiraţiei lor a fost remarcată şi, ceea ce este mai important, originalitatea lor. La Amsterdam, în tovărăşia unui grup de pictori olandezi, am avut ocazia să fac această constatare în chipul cel mai clar. „Şcoala de la Barbizon, fără îndoială, însă nu pictura franceză", a fost impresia spontană a tovarăşilor olandezi, şi jocul fin în nuanţe gri al *Iernii* lui Andreescu, ca şi „penumbra grea a *Corturilor* în lui Grigorescu, înfăşurată în albastre luminozităţi cereşti, le-a oprit îndelung atenţia.

Câteva pânze de Stahi, de Henţia şi de Mirea – de Stahi şi gravuri care au fost remarcate – făceau apoi trecerea de la grupul celor doi la panoul nu mai puţin important al lui Luchian. De rândul acesta era vorba de un artist cu resurse atât de originale, încât insistenţa noastră era aproape de prisqs pentru a-i sublinia personalitatea. Culorile lui Luchian şi imaginea lui vibrantă despre lume chemau impetuos şi convingeau de la cea dintâi privire. Alături de sumbra viziune a lui Andreescu, crepusculară şi elegiacă, lumea ţesută în aur şi lumină a lui Luchian era o altă faţă a sufletului românesc. Lucrările binecunoscute din colecţiile Cioflec, Zambaccian, Stănculeanu şi din Muzeul Simu – *Bucătăria de la Brebii*, două *Autoportrete*, *Moş* Alcolae, *Toaleta de* blouri cu flori – încheiau astfel cu imagini dintre cele mai viguroase aceasta parte a expoziţiei, care ducea până în pragul picturii actuale.

Câteva săli mari – cinci la Haga şi patru la Amsterdam – au fost consacrate artiştilor în viaţă. Pictură, acuarelă, desen, litografie şi gravura au fost ordonate astfel încât individualităţile şi curentele artistice să poată ieşi clar în evidentă în sălile pictorilor puteau fi deosebite două grupe mari, la Amsterdam consacrându-li-se chiar două săli deosebite ima a".

— Palladv Petraşcu, Steriadi, Dărăscu, Bunescu, Şirato, Ştefan Dimitrescu, Tonitza – cealaltă prezentând laolaltă pe artiştii cu expresie mai mult liniara

— Iser Cutescu-Storck, Ressu, Iheodorescu-bion, Sabm Popp, Popea, Olga Grece Tnu. N-au lipsit fireşte nici artiştii mai tineri – H.H. Catargi Iorgulescu-Yor, Merica Râmniceanu, L. Grigorescu, asile Popescu Soroceanu, Risapi°Ps Kreid Papatriandafil, Maria Brateş-Pillat, Micaela Eleuthenade, Ceunelia Babic, Henri Daniel, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Corneliu Mihăilescu Marcel Iancu, Maxv – distribuiţi în unul sau celălalt grup după afmitaţi artistice. La secţia de alb şi negru pe lângă lucrări de artişti dintre cei amintiţi se mai adăugau 4 desene sau gravuri de Gabriel Popescu, dintre cei vechi, şi de Maria Manolescu-Pruteanu, Horia Teodora, I. Aisenseher, R. Iosif, Milita Patraşcu, Demian şi

Cât priveşte sculptura, distribuită în toate sălile la Haga, a putut fi expusă într-o singură sală de dimensiuni mari la Amsterdam, unde din aceeaşi pricina a fost poate mai avantajată. Numărul artiştilor a fost fireşte mai restrâns, decât în secţia de pictură. Dintre cei mai vechi, singur Georgescu a figurat, cu bustul incisiv şi pitoresc al actorului Pascaly. Dintre cei actuali, Brâncuşi, Pacmrea Han Storck, jalea, Medrea, Serova-Medrea, Cosaceanu, Irma Codreanu şi Milita Pătraşcu, constituind un grup bine închegat, cu lucrări puternic rea-UZat 6 Judecata criticii olandeze, unanim favorabilă, n-a întârziat să se pronunţe, subliniind succesul expoziţiei româneşti şi comentându-l îndelung. *Ziare* reviste din cele mai de seamă i-au consacrat articole repetate, în care elogiile iint cu mult prea călduroase ca să poată fi socotite drept simple amabilităţi convenţionale. Arta noastră venea de altfel în Olanda după o serie întreagă de expoziţii străine care interesează de aproape critica. I ictura franceza, austnaca italiană polonezâ, fusese succesiv prezentata în ultimii am,

iar în acelaşi timp cu cea rumânească se găseau la Haga şi Amsterdam mea trei expoziţii străine organizate sub auspicii oficiale – arta veche rusească pictura portugheza şi sculptura lui Rodin – care atrăgeau divers atenţia şi făceau critica destul de lificilă w

Comparaţia cu aceste expoziţii era inevitabilă. Ea a şi fost făcuta şi – o nutem spune cu satisfacţie – foarte des în favoarea noastră Nu voi cita prea mult, căci o spicuire a întregii prese asupra expoziţiei ne-ar duce prea depai-e.

Judecata unuia din criticii celei mai importante reviste de arta şi literatura din

Olanda, „Elsevier", va fi poate suficientă prin autoritatea pe care o reprezintă.

Fa este destul de categorică".

Despre această expoziţie – scrie criticul olandez – într-un articol apărut

— A ziarul Het Vaderland" din 15 mai – trebuie spus în primul und că e un model de ceea ce trebuie să fie o asemenea expoziţie. Ea este reprezentativa în adevăratul înţeles al cuvântului, şi din triste experienţe ştim cât de pu, i izbutite au fost alte expoziţii aşa-zis reprezentative... Expoziţia franceză din 1926 la Muzeul Comunal din Amsterdam a fost un groaznic exemplu („een schrikbarend voorbeeld") în această privinţă; un groaznic exemplu de ceea ce nu trebuie să fie o expoziţie. A fost o expoziţie reprezentativă a modernilor, aproape fără moderni şi, dacă ne gândim bine, nu era în ea nimeni reprezentat. Mai bună a fost expoziţia italiană, un an după aceea, şi mult mai bună încă expoziţia austriacă de la începutul anului 1928... Dar cu toate că în această expoziţie românească n-am putut găsi nicio figură de mărimea lui Kokoschka – Brâncuşi însuşi nu ne lasă o impresie de neuitat – ni se pare totuşi că expoziţia aceasta o întrece chiar pe cea austriacă. Şi fără să fii un cunoscător al artei româneşti, poţi să te încrezi în impresia că este într-adevăr o

admirabilă prezentare. Sunt poate puţine capodopere, dar nu e nicio lucrare slabă şi nivelul general este foarte înalt…”

Deosebit de interesante însă au fost aprecierile asupra caracterului însuşi al artei noastre, pe care criticii olandezi I-au relevat cu multă fineţe. Fondul de originalitate al artiştilor şi un involuntar tradiţionalism al lor, întemeiat pe resursele proprii ale temperamentului etnic, au fost constant subliniate. Influenţele franceze şi îndeosebi influenţa Parisului n-au scăpat fireşte nimănui, după cum răsunetele mai vechi ale artei italiene, sau mai recent ale celei germane, uneori şi olandeze, au fost remarcate. Ceva riguros însă şi autentic, trimiţând adeseori de-a dreptul la arta noastră populară sau la arta veche, a dat impresia şi aproape concluzia generală că arta ce li se înfăţişa era expresia unui popor de o vie sensibilitate şi cu calităţi artistice originale. „Rasă de artişti iscusiţi şi conştienţi de sine, care ştiu să lucreze fără a cădea în rafinamentul vag şi anarhia spirituală a modernismului internaţional”, constată unul dintre critici – Marie Viola de la „Handelsblad”, care avea să scrie apoi un entuziast articol şi despre arta noastră populară. Observaţia aceasta măgulitoare pentru noi revine sub forme variate aproape în tot ce s-a scris cu această ocazie despre arta românească.

Rezistenţa de temperament a artiştilor noştri în contactul strâns cu arta franceză a impresionismului mai cu seamă a dat loc la comentariile cele mai favorabile. „E o stăpânire de sine – scrie alt critic – pe care nu o poate explica decât puterea spirituală a unui popor de cultură veche, bogat în frumuseţe. Exemplul tipic este considerat Andreescu, asupra căruia s-au concentrat cele mai înalte aprecieri ale criticilor olandezi: „… *Peisajul de iarnă* al lui Andreescu, o lucrare care fără îndoială poate fi aşezată alături de lucrări de calitate egală ale lui Sisley şi

Pissarro... Dar el nu este un epigon al acestor contemporani, de care îl diferenţiază destule deosebiri atât ca factură cât şi ca armonie de culoare. Este un peisaj de concentrată putere, curat şi matur conceput, înrudit cu emoţia de lumină pe care contemporanul său Sisley o exprima şi el în peisajele sale de iarnă, dar mai nervos şi neliniştit. Andreescu exprimă o mai mare apăsare, o părăsire şi aproape o deznădejde, care dau lucrării un caracter propriu şi pătrunzător". („N. Rotterdamsche Courant, 11 mai).

Asemenea calităţi, dovedind resurse proprii de creaţie, indiferent de şcoală sau influente, au fost remarcate şi în privinţa altor artişti. Printre cei vechi talentul de portretist al lui Tattarescu a fost relevat mai ales în portretul fiicei sale (din 1882), lăudându-se în acelaşi timp şi *Nudul* cu mult mai vechi de la Kalinderu (datat din 1850). Aman a fost apropiat de Delacroix, distingându-i-se *Compoziţia orientală* şi micul tablou intitulat *Doamna cu căţelul*. Stahi şi cu Henţia au interesat prin apropieri cu vechii maeştri olandezi.

Dar atenţia cea mai mare s-a concentrat îndeosebi asupra ui şi Andreescu ale căror personalităţi au ieşit puternic în relief. S-au sublimat de pildă marile merite ale lui Grigorescu în evoluţia picturii romaneşti, mai ales în ce pe iwste culoarea *şi* a fost preţuită atmosfera fraged poetică şi larga lui viziune a realităţii. Tablouri ca *Vânatul*, de la Pinacoteca din Bucureşti, *Corturile de ţigani* din colecţia Chihăescu, *Ţ iganca* de la Pânacotectatf" rife *malul Senei* din Muzeul Simu au fost lăudate de aproape toţi enticu

Preţuirea a fost încă şi mai mare pentru Andreescu, în care criticii au \ a ta «enere un artist de un Sentiment şi chiar de o tehnică mal moderna decât la Glă SSu „Ma? intensă opera lui Andreescu – scrie criticul de la... Handels. biad" (21 iunie) comparându-l cu Grigorescu – un

pictor care pare mai aprob dnuanţaţii impresionişti deci. de şcoala mai grea de bând despre *Iarna la Barbizon*, acelaşi critic adăuga. „Este o pictura-moaern., ca de un Pissarro român, cu gradaţiile ei fine de cenuşiu şi verde palid şi cu atmosfera ei curată căreia caracterul poporului din care ieşea acesta rtist nnue un văl de gingaşă tristeţe, adâncindu-i frumuseţea. Şi nu mai puţin au fost pritaite pize ia *Nudul* de la Pinacoteca din Bucureşti (deşi „mai puţin tră *căik* de la Muzeul Simu (pentru frumuseţea culorilor) sau *Pe, să, ul* de dimensiuni mari din Muzeul Kalinderu („cam pălit în culoare, însă cu un adânc

— „ucliian-higur avea să câştige elogii tot atât de insistente şi de călduroase ca Andreescu Culoarea lui mai ales, cum era şi firesc, şi intensitatea incandescentă a sentimentului său pentru natură aveau să reteidinte

Jan Nieholm de la „Maasbode”, aveau să releve în pictura lui şi „u-îndripsire ale unui realism înrudit cu cel al veacului al XVII-lea în Glanda„Uasim acest lucru – spune criticul – în vatra atât de impresionantă. (*Bucatana de la Breb*» din colecţia Cioflec), în care zidul alb este ™gravit cugătita-am, eme – npntrn ce este obişnuit şi apropiat, mic şi nebăgat în seamă, încât ne aduce aNste de scoala noastră de la Delft”. („Maasbode”, 19 mai). *Moş Nudae cobzarul* de la Simu, apoi *Auriului* şi *Toaleta le dtmmeaţa-o*-WHan şi florile din colecţiile Stănculescu şi Cioflec au fost neîncetat remarcase.

tot pritste P ctură actuală, dogii călduroase s-au îndreptat catr., mulţi artişti Prejătirea solidă a unora dintre ei, vizibilă în desen, în viziunea clară a volumelor «i şMn intuiţia culorilor, a fost o anume înclinare – „romantică” o numeşte un critic – către o inspiraţie de rezonante etnice şi de coloratură locală. w., t”.

Printre cei mai elogiaţi, dl. Petraşcu se pare că a impresionat mult prin fluiditatea culorilor şi viziunea melancolică cu totul personală a artei sale. Interiorul său –

scrie criticul Nieholm-cu totul – marcaM prin lumina eeală şi pustie are o neobişnuită putere de sugestie. La Petraşcu un scaun goi Wă în ză poate să devină un lucru însufleţit care aproape îţi strânge sufletul. Este ™aină în dosul lucrurilor, pe care el o caută şi de care câteoda-a ne frica (Maasbode" 19 mai). Tot pentru colorit, „mai nuanţat şi mai fin, e ™a şi *1* Pallady, care adeseori e apropiat de Matisse e fiind membru al Salonului Independenţilor din Amsterdam. Pătura lu' lăudată pentru forma puternică (*Nudul* de la p-oteca*nescu*) pentru culoarea adâncă şi expresiva/Turcoaţe* din colecţia Marcel *Vn* interes deosebit au produs apoi compoziţiile stilizate ale lui Theodorescu Sion în farf s-a apreciat temperamentul pictural plin de originalitate şi concepţia arhitectonică a lucrărilor. Dl. Şirato este apreciat pentru pasta luminoasa a culorilor şi pentru claritatea de construcţie a tablourilor sale*. Întoarcerea de la târg* şi *Fată cosind* sunt mai ales remarcate. Nu mai puţin au atras atenţia d-na Cecilia Cuţescu-Storck prin calităţile larg decorative ale unora din picturile sale, dl. Camil Ressu prin structura puternică a tabloului *Odihnă după lucru*, Sabin Popp, „sever ca ţinută… dens în culoare şi expresie" (*Tripticul familiar*), dl. Steriadi, apreciat şi în picturi, dar foarte mult în litografii, domnii Bunescu, Ştefan Dimitrescu, Dă răscu, Tonitza, colorişti caracterizând divers ceea ce un critic nu se sfieşte să numească „şcoala română".

Printre artiştii mai tineri, destul de mulţi sunt apreciaţi călduros şi operele lor citate la loc de onoare: d-na Elena Popea, cunoscută bine din expoziţii anterioare în Olanda, dl. H.H. Catargi mult preţuit mai cu seamă pentru un delicat tablou în tonuri albe (*Fructe*), d-na Olga Greceanu, Iorgulescu – or, Lucian Grigorescu, Tache Soroceanu, Papatriandafil, Maxy, sau Risa Propst-Kreid, Micaela Eleutheriade, Lucia Demetriade-Bălăcescu ş.a.

Un succes tot atât de viu avea să înregistreze în

sfârşit şi sculptura, care uneori este preţuită ca „întrecând chiar pictura prin claritate şi vigoare” („Handelsblad”, 27 mai). „O neîndoielnică vigoare şi măreţie firească – scrie unul dintre critici – înceată dar. crescută real pe o bază de curată naturaleţe, caracterizează pe aceşti unsprezece sculptori care, deşi nu pot fi puşi pe un singur plan, e tipic totuşi că pot fi priviţi ca un singur grup, de la Paciurea cu realismul său fin, până la abstractul şi extrem de modernul Brâncuşi, preţuit de unii modernişti europeni ca un ideal”. („N. Rotterdamsche Courant”, 11 mai). Ponderaţia simplă şi firească a sculptorilor noştri e mai ales subliniată, şi uneori comparaţia avantajoasă cu artiştii francezi se repetă. „Fineţea psihologică nervoasă întâlnită în multe lucrări franceze ca şi în destule de-ale noastre, şi care, oricât de interesantă, este o latură slabă şi primejdioasă a sculpturii, pare să nu aibă asupra acestor artişti decât puţină influenţă”. („N. Rotterdamsche Courant”, 11 mai). Sunt calităţi remarcate apoi aproape pentru fiecare artist în parte, multora dintre ei acordându-li-se elogiile cele mai înalte.

Brâncuşi în primul rând este obiectul atenţiei generale. E drept, operele lui nu sunt întotdeauna apreciate fără rezerve. Unii critici ar fi dorit să vadă mai multe sculpturi de el 173 ca să-i poată judeca temeinic. Altora chiar, forma abstractă a concepţiilor lui nu le-a părut a fi expresia proprie a unui ideal de frumuseţe românesc („Handelsblad”, 21 mai). Dar sunt şi dintre cei pentru care Brâncuşi este de-a dreptul „un vrăjitor” (Jan Nieholm în „Maasboode”), amintind arta bizantină, sau întrecând în subtilitatea expresiei pe elevul său Archipenko 174 (Cornelius Veth în „Telegraaf”, 9 mai).

Despre dl. Paciurea s-au scris cuvinte frumoase, lăudându-se fineţea realismului celor două portrete expuse, după cum aprecieri înalte s-au adus lui O. Han pentru puterea de expresie şi logica severă a lucrărilor

sale (portretele lui *Dante* şi al lui *Eminescu* au fost îndeosebi apreciate), domnului Fritz Storck pentru eleganţa stilizărilor sale, d-lor Jalea (*Centaurul* şi *Arcaşul*), Corneliu Medrea (*Torso* şi portretul pictorului *Theodorescu-Sion*), cum şi d-nelor Milita Pătraşcu, Irina Codreanu, Margareta Cosăceanu şi Serova-Medrea, cea din urmă comparată cu sculptorul olandez Boli.

Expoziţia de artă românească avea să-şi închidă porţile în iulie trecut, nu fără a fi câştigat în scurtă vreme prieteni şi simpatii noi pentru arta românească, în aceleaşi muzee unde sculpturile lui Rodin ne precedaseră şi picturile lui Van Gogh, adunate de pretutindeni, aveau să urmeze, artişti şi intelectuali străini care nu aveau decât o vagă cunoştinţă despre noi s-au oprit deseori cu interes şi r 1 – 1 ntra prin care ne cunoşteau. Simpatia lor uimire, judecându-ne favoraM clupa; irta p printr-o expo ne va fi mărturisită poate în ier Ja cea mai măgulitoare pe care ziţie de artă olandeza la Bucure... P noastre. Prietenia noastră artiştii olandezi o vor putea mărturisi artei şi ţar îi întâmpina de pe acum.

arhitectura românească de azi îi 4 – *f „Ap* i-i Sosea – monument de paie al arhitec-La câţiva paşi de Arcul de „triumf. de la apgre de orice atingereturii româneşti de azi, pe care la începutul acestui veac – Republica

Stivai aXU de curând o expoziţie a arhitecturii cehoslovace contem ţaptezeci sau optzeci denalitate ca Josef Gocar şi Pave Ja – republicii, înfăţişând elocvent tot ce clădite în Praga sau în celelalte orge a el” a de admirabila au putut realiza mail importantsi prin îndrăzneala realizărilor cu cultură moderna, stând alatu p m-a din Franţa sau din Olanda. Ideea ce este mai nou în arhiţectu îndoială bună, căci ea a oferit unei asemenea expoziţii în Bucme ţarhitecţilor noştri ceea ce se ocazia nimerită de a pune sub pătutindeni în străinătate.

cheamă azi arhitectura mo, e-na cp – această

expoziţie ar fi avut loc odată cu Ar fi fost poate şi mai bine dacă aceasta exp mai du

Salonul nostru Oficial de aral L-ai simţite. Cartierele noi ale Bucureştiului dentă şi ar fi dat ţnWtimp în toată tara ne vor fi de ajuns însă tMbu’esc sublinilte „p al Şcolii de arhitectura şi „e trai M; nou însuşi a dat şi formula, pe expresie a vieţii şi concepy… t şi transformat-o în doctrină necontestata, care, imitatori şi rivali au adopta. dar silindu-se totuşi să le aplice înţelegând uneori greşit prin p itecturi aveau să fie derivate din tradiţiile cu consecvenţă. Elementele nevoile de trai şi la realitatea bizantine ale arbitectum noastxe re Ai ad P datorate lui Mincu ilustrau vieţii noastre de azi. Câteva momime P succes atât de îndelungat, acum treizeci de am aceasta formula deşt duceau mai mult schiţarea decât

a putuăă şi aplicat sub departe de asupra realizantor dar şi abuî-a P *y*, dat încă niciun monument care să a fi satisfăcătoare. „Stilul naţional într-un chip foarte restnns să se-apli-nwouor-deţi-noastre-in schimb, Bucureştiul întreg, şi ca el toată ţara.

12, decembrie 1930, p. 469 473

au fost invadate de clădiri baroce de tot felul, care se iau la întrecere în policromie, în găteală şi în lipsă de bun gust. O singură plimbare prin cartierele noi ale capitalei este de ajuns pentru a înţelege că arhitectura românească de astăzi nu este arta de a construi, ci de a ornamenta – şi încă, de a ornamenta case şubred construite, cu podoabele cele mai ieftine şi mai bizare.

Dar eforturile de a realiza un stil naţional vor trebui judecate, poate, nu prin ceea ce s-a construit, adeseori împotriva gustului şi a concepţiei arhitecţilor

— Deşi sunt destule clădiri mari care au fost executate cu un adevărat program de şcoală – dar prin studiile şi proiectele cu caracter academic, unde artistul îşi

poate defini nestânjenit concepţia sa. Saloanele de arhitectură inaugurate în ultimii doi ani şi concursurile publice mai importante ne stau la îndemână şi pentru această verificare.

În ce priveşte primele, în afară de releveuri de pe monumente vechi româneşti, al căror rost la un salon anual de arhitectură nu se poate înţelege, şi în afară de proiecte de vile sau de case particulare de factură curentă, prea puţine încercări de stil naţional s-au putut vedea pentru clădiri mai importante, fără ca măcar printre acestea să se poată remarca vreuna prin concepţie înaltă sau prin probleme fericit soluţionate. Faţade invadate de mulaje în stuc sau în ciment, ansambluri lipsite de unitate şi compuse în chip barbar din ajustări de balcoane, de terase, de bovindouri şi de turnuleţe, siluete fără linie şi fără caracter, subliniindu-se numai prin accidente şi prin fantezie dezordonată, iată cam tot ce caracterizează „stilul naţional” al Saloanelor noastre Oficiale.

Cât priveşte concursurile publice, unul singur dintre cele mai de curând şi mai importante e de ajuns pentru a ne da seama de calitatea lor: concursul de acum doi ani pentru Palatul cultural al Dobrogei. O problemă complexă şi plină de resurse se oferea arhitecţilor noştri a căror înălţime de concepţie era pusă la încercare: un muzeu, o bibliotecă, un liceu şi un teatru trebuiau realizate într-un ansamblu monumental, încadrate în liniile perspectivice ale unei mari pieţe.

Rezultatele au fost însă atât de disproporţionate faţă de intenţii, încât aproape că anulau entuziasmul de a mai vedea realizat Palatul. Un singur proiect sau două dintre cele premiate izbuteau să se salveze din naufragiu, mai mult prin pitoresc şi prin liniile lor agreabil liniştite. Încolo, fanteziile cele „mai bizare, stimulate de aceeaşi preocupare de a face „colorat şi pitoresc”, născoceau turnuri şi cupole orientale 177, ca pentru palate proiectate

la Damasc, sau atârnau ornamente fără număr pe faţade care nu se susţineau prin idee clară şi prin logică.

„Stilul naţional" n-a lipsit fireşte de la această întrecere, înfăţişat chiar prin reprezentanţi ai arhitecturii noastre oficiale. Problema era într-adevăr atât de importantă, încât ea singură ar fi dat prilejul unor demonstraţii concludente. Dar lipsa de logică a soluţiilor prezentate şi formula invariabilă a excesului de ornamentaţie au compromis încă o dată o încercare de atâtea ori neizbutită. Stilul nostru bisericesc şi mănăstiresc, amestecat cu motive ajunse convenţionale, derivate din arhitectura bizantină sau imaginate de arhitecţi, se aplicau arbitrar, uneori cu umor, unui monument care prin program şi prin destinaţie avea prea puţine raporturi cu arhitectura bizantină. S-a putut vedea astfel proiectul unui teatru care domina întregul complex de clădiri, copiind în chip paradoxal silueta unei biserici bizantine din secolul al XIII-lea. Ferestre lungi şi înguste, ca la bisericile din Constantinopol, luminau interiorul, unde scena era construită în absida rezervată de regulă altarului. Te aşteptai să vez

— Icoane spânzurate pe pereţi şi te mirai că pe cupola care încununa clădirea, arhitectul uitase să înfigă şi simbolul inspiraţiei sale religioase, crucea.

Asemenea erori însă, care se repetă în chip curent şi sunt primite cu titlul de tradiţionalism, pot pune în discuţie principiul însuşi al „stilului naţional cu resursele şi cu posibilităţile lui de dezvoltare. Sunt într-adevăr în vechea arhitectură românească destule elemente pentru o arhitectura noua în stil mare: Sunt ele specifice existenţei noastre şi se pot adapta necesităţilor aihitectur de azi Răspunsurile nu sunt greu de dat, căci ele se reazemă pe o îstoneart – ţică destul de bine cunoscută, şi pe realităţi curente uşor de yenficat.

Arhitectura românească veche, ca întreaga noastră

arta, de la literatu, muzică sau pictură, până la meşteşugul de a împodobi cărţile, nu e o artă monumentală ci o artă rustică, în care viaţa populara se oglindeşte în formule ce i se potrivesc mai bine. Prea puţine monumente în tot cuprinsul ţarii – Mănăstirea Dealului, Biserica episcopală de la Curtea de Argeş sau Trei Ierarhi de la Iaşi – ies din această regulă, şi nu atât prin monumentalitate cât prin luxul decoraţiei. Dar ele sunt opere româneşti numai întrucât se găsesc pe pământul nostru, căci meşterii lor erau aduşi de departe şi introduceau prin ele d «™alt<î străine de arhitectura noastră. Mănăstirea Dealului era clădită de dalmatmi, reproducând un tip sârbesc din care nu lipsesc elemente orientale după cum Biserica de la Curtea de Argeş arată şi în construcţie şi în ornamentaţie meşteri musulmani, sau Trei Ierarhii meşteri armeni.

Asemenea elemente străine de gândirea noastră şi împrumutate adeseori din stiluri foarte disparate nu întârziau totuşi să se autohtonizeze, integrându-se armonic şi cu mult simţ de măsură în stilul propriu arhitecturii noastre. Da atunci pe nesimţite, caracterul lor luxos şi monumental se transforma, se folcloriza căpătând interpretarea rustică pe care o are orice monument vechi clădit de mână românească. Decoraţia în piatră de lamanăstirea Dealului avea să dea naştere arcadelor de cărămidă tencuită care împodobesc bisericile brm?” v enesui” ot astfel brâul răsucit de piatră al Bisericii de la Argeş sau podoabele cizelate şi aurite de la Trei Ierarhi se vor reproduce în teucuiala modestă sau în imitaţii neîndemânatice, la mănăstiri sau biserici mai adesea ţarneşti. Stilul vechi românesc se restrânge astfel, cu caractere specifice bine def – nite la casa ţărănească ori boierească (şi aceasta cu un caracter de cele mai mu ori rustic), la biserica de proporţii mici şi la ansamblul mănăstiresc, unde viaţ în comun şi scopul religios determină programul întreg al clădirilor.

Cu aceste elemente însă, adaptate unei vieţi arhaice şi patriarhale şi exprimând oarecum refuzul monumentalităţii, cum se va realiza oare o arhitectura destinată oraşelor mari, în care viaţa îşi accelerează şi îşi complica încontinuu ritmul sub impulsul civilizaţiei materiale şi industriale de azi? Cum vom construi cu elementele tradiţionale un palat municipal, un minister, o fabrica, o gara, un local academic sau o piaţă monumentală când nu vom găsi nimic asemănător în trecutul arhitectonic al poporului nostru?

Problema aceasta foarte grea este rezolvata simplu de arhitecţii noştri printr-un eclectism care rezumă tot ce s-a clădit până acum în stil naţional. Neavând monumente reprezentative care să definească stilul urmărit, avem totuşi elemente numeroase, care, studiate, adaptate şi transpuse în proporţ mărite, pot da naştere unui stil monumental. Un palat orăşenesc va putea clădit astfel cu pridvoare imitate după cele de la Mogoşoaia cu galerii amintind cerdacurile mănăstireşti de la Horezu, cu coloane şi capiteluri cala mănăstirea

Văcăreşti şi cu decoraţiile exterioare ale bisericilor brâncoveneşti. Toate sunt elemente ale vechiului stil românesc şi adaptarea lor la un monument nou nu rămâne decât ca o problemă de concepţie şi de bun gust.

Gravă eroare a arhitecturii româneşti de astăzi, care neagă astfel principiul cel mai elementar al oricărei arhitecturi: unitatea organică, nu numai a fiecărui monument, dar a stilului însuşi, teoretic şi principial definit. Eclectismul este de obicei soluţia care anulează o problemă fără să o rezolve, iar în arhitectură el este întotdeauna stilul epocilor fără stil. Ceea ce defineşte stilul clasic grecesc, de pildă, nu sunt elementele lui – coloane, capiteluri, arhitrave, frize – ci raportul ordonat şi logic în care stau aceste elemente, raportul lor numeric, *ordinul* grecesc. Un monument se clădea în acest stil întocmai ca

un cristal, pe temeiul unei măsuri fixe, *modulul*, care polariza în jurul său într-o ordine prestabilită toate elementele arhitectonice. Aproape tot aşa, o singură ogivă e de ajuns pentru a reconstitui principial o catedrală gotică, întocmai cum cu un os izolat, omul de ştiinţă reconstituie scheletul unei specir iar logica aceasta, care e însuşi stilul şi definiţia arhitecturii, se va întâlni şi în arhitectura bizantină sau în vechea arhitectură românească până în monumentele cele mai modeste. O coloană de pridvor sau un arc interior al unei biserici brâncoveneşti sunt de ajuns pentru a reconstitui teoretic monumentul bine gândit şi sintetic ordonat.

Care e însă logica arhitecturii româneşti de astăzi şi definiţia ei teoretică? Monumentele de până acum, ca şi doctrina profesată de arhitecţi sunt departe de a aduce vreo soluţie în această privinţă. Elementele arhitecturii vechi nu pot servi însă la noi creaţii cât timp arhitecţii se vor mărgini să le imite şi să le juxtapună, fără a fi găsit principiul ideal care comandă stilul şi creaţia arhitectonică. Principiul acesta urmează a fi derivat din însăşi logica vechilor clădiri. El exista virtual în oricare din monumentele de odinioară, cimentat în zidurile lor cu puteri tainice ca în legenda lui Manole. Dar principiul acesta nu este al unei arhitecturi mari, capabilă să satisfacă toate exigenţele vremii, actuale. El poate fi principiul unei arhitecturi domestice sau al unei arhitecturi religioase, în măsura în care necesităţi moderne nu implică şi în aceste domenii transformări radicale.

— Căci la toate acestea se adaugă un element nou, îngreunând şi mai mult soluţia de atâta vreme căutată: materialul modern în care arhitecţii moderni sunt chemaţi să clădească. El este foarte des în contradicţie cu formele pe care trebuie să le realizeze. Iar contradicţia pare a fi acceptată de arhitecţii noştri fără gândul de a-i căuta remediul. Pentru a nu da decât un exemplu, voi aminti

Catedrala cea nouă din Cluj 178, care de câţiva ani îşi profilează, scheletul de beton armat, imitând forme bizantine ce se cereau construite în cărămidă. Materialul ales obliga de la început la altă concepţie şi la altă desfăşurare de forme. El a fost anulat de înseşi proprietăţile lui constructive „înlăturându-se posibilitatea unei adevărate creaţii. Iar monumentul va fi. simbolic pentru ceea ce numim încă stil tradiţional în arhitectura noastră.

În vremea aceasta, arhitectura altor ţări cu tradiţii artistice mari şi cu stiluri capabile de orice expresie monumentală se străduieşte să creeze un stil. internaţional, a cărui condiţionare e căutată în realitatea vieţii actuale. Expoziţia recentă a arhitecţilor cehoslovaci ne-a prezentat rezultatele demne de interes ale acestor sforţări într-o ţară vecină. Experienţe duse încă mai departe se pot urmări în Germania, în Olanda, în Belgia sau în Franţa, fără a mai vorbi de Rusia, sau America, unde realizările iau adesea proporţii gigantice-Arhitectura noastră oficială rămâne însă potrivnică acestor încercări, pe care le consideră periculoase pentru o artă întemeiată pe specificul naţional. Ea îşi limitează posibilităţile de inspiraţie din convingerea că deţine secretul de creaţie al unei arte cu’ adevărat naţională. În realitate, o simplă prejudecată stă la baza acestei convingeri, pe care lucrurile în sine o desmânt: prejudecata că specificul naţional exclude posibilitatea unui stil internaţional. Marile stiluri au fost însă întotdeauna internaţionale, chiar atunci când originea lor poate fi atribuită geniului creator al unui singur popor. Stilul clasic grecesc, stilul gotic, stilul bizantin au fost stiluri internaţionale. Arta românească veche, ea însăşi, nu e specific naţională decât în măsura în care a izbutit să adapteze formele bizantine la realităţile noastre şi să creeze unităţi noi de expresie din multiplicitatea unor elemente care nu ne aparţin. În

acelaşi fel sunt specifice şi vechea artă sârbească, rusească sau armeană, cu care avem aproape toate elementele comune, fără a fi identici în gândire şi creaţie.

Specificul naţional stă în miezul oricărei creaţii artistice şi îi dă valoarea care o singularizează în domeniul universal al formelor. El nu este însă faptul iniţial al gândirii artistice, ci rezultatul fatal al oricărei expresii realizate. Din domeniul solidar al unor elaborări îndelungi şi nediferenţiate, expresia individuală sau naţională se iveşte spontan, cu caracterul imperios al creaţiilor izbutite. Gândul universal stă însă la baza acestor creaţii şi desfăşurarea lui întrece limite de spaţiu sau limite naţionale.

În domeniul arhitecturii, gândul acesta inspiră astăzi stilul internaţional căutat cu atâta străduinţă de arhitecţii tineri din mai toate ţările. Stiluri vechi cu mari posibilităţi de expresie sunt părăsite, pentru definirea unei expresii noi, adecvată vremii actuale. Creaţia naţională nu s-a ivit încă şi ea va mai întârzia poate. Dar din eforturile comune şi din îndrăzneţe încercări, arhitectura nouă a unei epoci de puternică originalitate începe să se contureze, capabilă de mari desfăşurări. Va fi arhitectura materialelor noi şi a utilităţii sociale inedite căreia îi este destinată.

Căci formele pe care arhitectul de astăzi e chemat să le realizeze în beton „în oţel sau în sticlă, nu pot reproduce ceea ce arhitectul de odinioară a clădit în piatră, în cărămidă sau în lemn. Logica materialelor înseşi creează şi logica stilului 179, care se cere gândit din nou până în formele lui cele mai elementare. O artă cu puternic caracter modern de industrializare şi de simplificare confortabilă tinde să înlocuiască astfel stilurile pitoreşti sau academice, pe care viaţa actuală nu le face necesare. O artă în acelaşi timp raţionalizată până la abstract şi colectivizată, înlocuind ceea ce este individualizat în vechea arhitectură şi gândit în linii plastice aproape până

la antropomorf.

În această extindere la colectivitate, care socializează arhitectura prin urbanism, prin creaţii mari industriale şi prin clădiri colective de stat, stă întregul caracter grandios şi nou pe care şi-i câştiga neîncetat arhitectura actuală. Liniile ei despersonalizate şi simplificate până la generic, exprimă înseşi formele moderne ale vieţii noastre sociale, care nu şi-a găsit până astăzi în artă o realizare mai adecvată. Arhitectura catedralelor de odinioară, în care trăia gândul colectivităţii întregi a unei cetăţi sau liniile imperiale ale monumentelor romane nu au fost realizate altfel. Ideea lor era socială şi abstractă înainte de a se realiza în forme concrete. Ea avea să ajungă apoi şi la definiţie naţională. Stilul însă era definit cu anticipaţie, prin această abstracţie care închide în sine posibilităţile oricărei creaţii estetice.

GRUPUL „ARTA NOUĂ”.

De vreo câţiva ani, apariţia de grupuri şi grupuleţe în mişcarea noastră artistică este un fenoifien obişnuit. În fiecare iarnă sau primăvară se înalţă câte o bandieră nouă, anunţând alte tovărăşii spirituale şi porniri la drum pline de speranţe. S-ar zice că o fermentare vie de curente şi idei agită arta noastră, şi că fapte creatoare, întrecând aspiraţiile individuale, îşi caută aderenţe şi. simpatii pentru marşuri şi cuceriri solidare. A A...

Dar grupurile nu sunt, de cele mai multe ori, decât simple întâlniri prieteneşti, sau şi mai simple asociaţii economice, în care năzuinţele comune sau solidaritatea de program nu se pot verifica în ordinea spirituală. Străduinţele artistice rămân tot izolate, fără aderenţe cu tovarăşii din dreapta şi din stânga, şi uneori în vădită ostilitate în cuprinsul aceleiaşi confraternităţi.

Curentele artistice vor mai întârzia astfel să se iveasică în arta noastră, refractară încercărilor programatice şi timidă în genere cu experienţele noi.

Fenomenul artei româneşti rămâne individualismul cumpănit, dornic de formule echilibrate şi prudent cu riscurile inovaţiilor. Înjghebări de camaraderie şi simpatie se mai pot produce, uneori şi cu mai multă omogenitate decât până acum, dar pornirea generoasă a unei adevărate mişcări care să îndrăznească a proclama aspiraţii noi şi a înfrunta ostilităţi va mai trebui aşteptată.

Noul grup care sub titlul „Arta Nouă" s-a prezentat de curând publicului în sala „Ileana" a Cărţii Româneşti nu este nici el vestitorul unor mari bătălii. E falanga cea mai avansată, care cu o ţinută îngrijită şi cu multă demnitate îşi face drumul cu cele mai paşnice intenţii. „Arta Nouă nu înseamnă o formulă, ci un titlu pentru arta nouă a fiecăruia în parte. Dar din manifestările izolate strânse acum laolaltă ale unor artişti pe care Saloanele Oficiale ne-au făcut să-i urmărim cu satisfacţii şi speranţe mereu înnoite, se desprinde măcar un consens de sensibilitate şi o voinţă de a părăsi banalul, care justifică. asocierea şi îndreptăţeşte nădejdi.

Începutul nu este poate prea nou, căci în mare parte lucrările expuse acum au mai fost văzute în Saloanele Oficiale recente, unde unele din ele au şi fost remarcate. Câţiva dintre artiştii ce ni se înfăţişează acum izbutesc însă a se pune în valoare într-un chip deosebit şi prezenţa lor măreşte interesul acestei tinere manifestaţii de artă. Nu mă voi înşela, cred, dacă voi cita mai întâi numele d-lor Milita Pătraşcu şi Lucia Demetriade-Bălăcescu, a căror prezentare ireproşabilă face din aceste preţuite artiste fără îndoială protagonistele expoziţiei de acum.

Străduinţele d-nei Pătraşcu sunt urmărite de altfel de atâta vreme, cu aceeaşi satisfacţie pe care o provoacă mereu lucrul inedit. Căci spiritul mobil al acestei artiste şi inteligenţa plastică de care dă dovadă se feresesă se închidă în formule, care pot fi uneori comode, cu preţul spontaneităţişi al vivacităţii inspiraţiei. O fantezie bogată

şi un instinct sigur pentru linia expresivă i-au îngăduit încercările cele mai variate, de la plastica minuţioasă a suprafeţelor până la simplificările elementare ale formelor, sau până la problemele mai grele de construcţie sintetică şi arhitecturală. Nicio plăsmuire nu va fi însă definitivă sub mâna nervoasă şi iscoditoare a acestei artiste. Materia plastică i se prezintă cu prea multe ispite pentru ca o încercare să nu fie urmată şi de alta.

adeseori contrară. De rândul acesta, afară de două-trei lucrări de grafica fantezistă a pietrei şi de vreo două statuete, d-na Pătraşcu ni se mfaţişează ca o portretistă de-o pătrunzătoare intuiţie şi într-o strădanie de a face sensibilă materia, dusă până la realism. Plastica mare este aproape abandonată, dar în figurinele şi în măştile miniaturate pe care ni le prezintă, amănuntele expresive şi notaţiile caracteristice se concentrează cu o acuitate şi cu o vioiciune de observaţie care fac din aceste mici lucrări preţioase opere de arta în înţelesul cel mai bun al cuvântului.

D-na Demetriade-Bălăcescu se prezintă cu o serie de pasteluri intitulate glumeţ *Specific românesc*, şi cu alta de desene pentru *Cartea cu jucam* a lui Arghezi. Sunt tot atâtea prilejuri de a pune în valoare verva delicata a spiritului său, în care ochiul pictorului, înclinat către împerecherile cele mai curajoase de culoare, este însoţit de un umor ingenios şi mereu proaspăt. Lucrări ca acelea intitulate *Fotografia* à la *minut*, *Popota 1929, înmormântare*, *Ţaţele* sunt în acelaşi timp picturi şi pagini de spirituala observaţie, în care Imn şi culori ştiu să vorbească şi plastic şi intelectual. Cât priveşte desenele ieşite din aceeaşi vervă spirituală, ele subliniază toate o admirabilă fantezie, care pare să sporească cu atât mai mult cu cât linia se simplifică.

Cu calităţi de culoare şi cu nuanţată sensibilitate ni se înfăţişează de asemenea d-ra Micaela Eleutheriade.

Printre cei mai tineri dintre artiştii noştri domnia sa justifică cele mai frumoase speranţe. Dar lucrările prezentate de rândul acesta ne sunt prea cunoscute. Sunt tablouri care au mai fost văzute la Salonul Oficial, cu adaosul unui *Nud* uşor schiţat şi al unor desene care se repetă în gen şi în manieră... * „*

D-na Olga Greceanu aduce încercările noi de aplicare în frescă (sau în tempera?) a picturii sale religioase, cu atâtea calităţi de stilizare şi de concepţie decorativă. Sunt panouri de o frumoasă linie, uneori remarcabile compoziţii cum este aceea înfăţişând cele cinci fecioare, zugrăvite în culori transparente ce se acordă armonios. Dar tehnica este departe de-a-ţi satisfăcătoare pentru frescă sau pentru aplicarea şi mai puţin rezistenta în tempera. Căci paloarea acestor culori, care trebuie văzute de departe şi de jos, lipsa de desen incisiv care să reliefeze formele şi să poată rezista, fac improprie aceasta tehnică pentru o pictură prin definiţie viguroasă şi trainic plămădită. Panourile de acum, cu toate calităţile lor formale, nu pot-ţi decât o experienţă care trebuie reluată şi adâncita pentru rezultate cu adevărat satisfăcătoare.

Cu o serie de picturi în întregime nouă şi cu un spor de realizare remarcabil se prezintă d-na Margareta Sterian, în ciclul său de uleiuri intitulat *Aspecte din New York*. Gustul pentru miniaturizare al acestei artiste şi înclinaţia de a circumscrie lumea în aspecte de panoptic văzute parcă de ochiul ingenios şi naiv al unui copil, stăruie încă şi în aceste tablouri, în care New-i orkul însuşi apare ca o jucărie fabuloasă, ca şi transatlanticul cu pântece de peşte sau ca porturile oceanice făcute parcă pentru corăbioare de copii. Este <O viziune în care ceea ce incinta este tocmai amestecul de grav şi pueril, şi în care ochiul atent poate surprinde studiul pasionat şi plin de resurse al artistei-... – îi

Cu lucrări demne de remarcat se prezintă şi d-na

Cornelia Daniel, afecărei naturi moarte sunt între lucrările bune din expoziţie. *Bibilicamoartar* remarcată încă de la trecutul Salon Oficial, este şi acum lucrarea cea mai importantă.

D-na Xina Arbore se menţine în linia simplificată a desenului său uneori expresiv. Culoarea o trădează însă, tinzând prea mult către pata decorativă fără relief şi fără adâncime vizuală.

Schiţele domnului H. Daniel, interesante, dar prea uşoare şi puţine pentru o expoziţie în care avea de spus mai mult. Dl. Maxy, agreabil inspirat în lucrările sale de o fabulaţie picturală amuzantă şi ingenioasă. Compromisul între pictural şi decorativ îl urmăreşte însă într-un chip fatidic. Dl. Marcel Iancu expune câteva interesante construcţii liniare, monocrome însă şi puţin picturale. Notez o lucrare cu calităţi deosebite: *Peisajul*.

D-na Claudia Millian se înfăţişează cu o serie destul de bogată de lucrări: portrete, naturi moarte, peisaje. Linia este îndemânatica şi culoarea bine folosită. Artista pare a nu fi decisă între genurile pe care le atacă. Înclinaţia ei este însă mai degrabă către decorativ. Acuarelele d-nei Merica Râmniceanu, delicate şi cu frumoase efecte în justa punere a culorilor. Dar încercări mai adâncite şi mai dezvoltate aşteptăm de la domnia sa.

Demne de atenţie, de asemenea, uleiurile drei Tania Şeptilici, talent graţios cu vioaie şi îndrăzneaţă sensibilitate pentru culoare. Prilejuri viitoare cred că nu vor întârzia să-i pună în valoare şi mai mult calităţile reale pe care le dovedeşte.

Cât priveşte pe d-na Lucreţia Popp, nu pot nota decât străduinţa d-sale de a ieşi din comun printr-o fantezie puţin servită de formele destrămate şi de culoarea stranie a pastelurilor sale.

TRADIŢIONALISM ŞI AVANGARDĂ: EXPOZIŢIILE THEODORESCU-SION ŞI MARCEL IANCU

Cronicarul fidel evenimentelor a adus uneori, în comentariile sale, împerecheri de fapte şi de nume dintre cel mai puţin aşteptate. Datoria de a informa la timp şi fără omisiuni îl supune fără voia lui contingenţelor capricioase ale săptămânii, care pun adeseori faţă în faţă manifestările cele mai adverse. Theodorescu-Sion şi Marcel Iancu n-ar fi putut fi asociaţi în acelaşi spaţiu îngust al unui foileton, fără acest hazard paradoxal care este ca un răutăcios *Jatum* al săptămânii. Dar fără el n-am fi avut nici apropierea picantă dintre doi artişti – deopotrivă demni de consideraţia noastră – în care tendinţele cele mai neprieteneşti ale picturii româneşti se întâlnesc măcar pentru o clipă: tradiţionalismul sincer al domnului Theodorescu-Sion, adânc preocupat de expresia românească a picturii sale, şi arta de modernă intelectualitate a domnului Marcel Iancu, cultivind o impulsivă sensibilitate în acord cu ce este mai înaintat în pictura actuală.

Dl. Theodorescu-Sion îşi expune operele la Ateneu: uleiuri, acuarele, tempera, desene. Este una din acele expoziţii anuale, întotdeauna aşteptată cu interes, în care acest neliniştit artist, mereu în căutare de noi teme şi formule de expresie, obişnuieşte să rezume rezultatele preocupărilor sale recente.

Tinereţe veşnică, neobosită de a se împrospăta şi netemătoare cu transformările ei uneori de-a dreptul radicale. a

De rândul acesta, exigenţele interioare ale artistului par să se îi întors către o limpezire şi un calm al expresiei, care contrastează cu unele stridenţe anterioare. Culoarea sfărâmicioasă şi cam crudă din pânzele de acum un an, în care lumina crepita într-o infinitate de mici sclipiri ce se împrăştiau la suprafaţa obiectelor, se mai întâlneşte încă şi acum într-o pânză sau două (un T'as *cu flori* mai ales, pe care din lipsa catalogului nu-l pot menţiona mai precis).

Dar cele mai multe pânze se întorc la o conturare mult mai limpede de forme şi la o simplificare a expresiei, pe care am mai cunoscut-o în lucrări mai vechi ale artistului. O asemenea lucrare am şi întâlnit în expoziţia de acum: o natură moartă cu un vas gri (nr. 31), pe care, dacă nu mă înşel, amavut-o la expoziţia de acum doi ani din Olanda. Înrudirea cu picturi elaborate în acest an este evidentă, şi prezenţa ei în expoziţie destul de caracteristică pentru a fi semnalată. –.

Noutatea nu lipseşte totuşi nici în încercările din acest an. Într-o serie destul de importantă de figuri şi nuduri, văzute poate cu un ochi prea mult fermecat de graţia elocventă, culoarea se aşterne senzuală şi catifelată, în mici lovituri de cuţitaş care dau materiei o consistenţă şi o gustozitate cam excesiva. Motivul pictural se detaşează ispititor şi plastic, dar efectul este brutal tocmai prin elocvenţă. Mai puţin strălucitoare în culoare, câteva dintre bucăţile cuprinse în această serie sunt totuşi şi mai picturale, prin materia lor mai uşoara şi prin seninătatea cu care sunt pictate.

p) ar trebuie subliniata cu multă satisfacţie seria de peisaje atât de frum os lucrate, în care pictorul ne-a zugrăvit cele câteva vederi orăşeneşti din Franţa şi de la Turtucaia. Tehnica în tempera, atât de puţin întrebuinţată, eu fondul uniform de gri şi cu desenul evidenţiat în negru, este de un efect armonios şi nou care trebuie preţuit. Şi trebuie felicitat acest artist şi pentru căutările sale subtile în acest gingaş domeniu al procedeelor tehnice puţin folosite, căci este în ele dovada unei rare pasiuni pentru meşteşug, şi poate şi posibilitatea unor expresii artistice inedite.

Dl. Marcel Iancu ni s-a înfăţişat de curând în sala „Ileana” a Cărţii Româneşti în tovărăşia grupului „Arta Nouă”. Câteva pânze în care vizualitatea se îimita la construcţii liniare, fără multă preocupare pentru culoare,

ne-au făcut să apreciem acele lucrări, de altfel interesante, drept nepicturale.

Ca o replică promptă şi eclatantă vine acum expoziţia de la „Mozart”, unde cea mai exigentă critică nu s-ar putea plânge de lipsa de culoare. Dimpotrivă, violenţa cromatică, folosită curajos şi cu abilitate, pune în evidenţă în chimii cel mai viu îndrăzneala de idei şi felul foarte personal de a vedea al acestui artist.

Este un colorism în sine, fără spaţialitate şi fără desfăşurările gradate în care atmosfera şi lumina să fuzioneze nuanţele într-un tot continuu. Culorile domnului Marcel Iancu au calităţile absolute ale spectrului, în care lumea se desface în elemente şi se străvede pură de materialitate. Galbenul este strident ca o pată pe retină după ce ai privit focul; roşul se aşază alatuii cu o expresie metalica de miniu, după cum albastrul de cobalt se aşterne egal şi puternic, cu adâncimi reci care nu îşi pot găsi exemplul în natură.

Din asemenea elemente în stridenţă pictorul ştie să scoată împerecheri de-a dreptul uimitoare prin acorduri inedite sau prin opoziţii pline de efect, în care ochiul găseşte adeseori satisfacţii în afară de obiectul sau de iluzia de obiect reprezentată.

Căci ar fi într-adevăr o eroare dacă în liniaritatea acestor compoziţii bogate în fantezie şi ingeniozitate, am căuta reprezentări de obiecte sau descrieri ale unei lumi văzute sintetic. Aşa cum culoarea lor este spectrală, despicată în planurile mari şi uniforme ale unei vizualităţi elementare, la fel corporalitatea acestor imagini se descompune în planuri variate care ne sunt prezentate simultan, dar fără solidara lor coexistenţă din realitate. Este ca un fel de disecţie ideală a lucrurilor, ca o analiză a lor raţionalizată, în care arta ajunge la expresie printr-o ciudată geometrie sau optică a simţurilor. Astfel, într-o compoziţie intitulată *Proconsulară*, veţi vedea reprezentat

elementul arhitectonic al unui viaduct antic, prin ale cărui arcuri se întrevede perspectiva spaţială a unui vag peisaj, în vreme ce alături şi disproporţionat, ca pentru a-ţi destrăma această iluzie, elemente variate se rânduiesc în plan vertical, suprapunându-se fără spaţialitate şi fără adâncime vizuală.

S-ar putea da multe asemenea exemple; ele constituie felul de a vedea al acestui artist, variat îndeajuns prin fantezie şi prin elementele unui intelectualism plin de resurse. Printre pictorii noştri de tendinţe avansate, niciunul nu s-ar putea compara cu el prin siguranţa intuiţiei şi prin claritatea de definiţie a gândului său artistic. Sunt calităţi care au făcut de mult din dl. Marcel Iancu un necontestat şef de şcoală. Cât priveşte expoziţia de acum, printre cele mai interesante ale anului, ea este de bună seamă, chiar şi pentru artist, una dintre cele mai semnificative şi mai plină de urmări.

EXPOZIŢIILE SĂPTĂMÂNII La Teatrul Ventura: David, Avachian, Şt. Constantinescu, Ţâţâna Căpitănescu în sala cel mai puţin căutată de vizitatori, foaierul teatrului „Maria Ventura”. Într-un frig polar pe care proprietarii sălii îl oferă prea generos nefericiţilor expozanţi ca şi rarilor vizitatori, patru tineri ale căror nume au putut fi întâlnite din când în când în Saloanele noastre oficiale expun lucrări variate în care talentul nu lipseşte, chiar atunci când eforturile de a găsi expresii personale nu sunt în destul acord cu rezultatele obţinute: acuarele, guaşe, desene şi xilografii, de domnii Jean David, Hrandt [Avachian], Şt Constantinescu şi d-ra Ţâţâna Căpitănescu. Expoziţie restrânsă, limitată la încercările genurilor mici, dar cu atât mai interesantă pentru urmărirea calităţilor artiştilor de care e vorba, tocmai prin intimitatea acestor genuri.

Temperamentele se disting într-adevăr cu preferinţe şi înclinaţii variate, ca şi meşteşugul inegal, îndreptat

uneori către conştiinciozitate şi sinceritate „ispitit alteori de efectele facile sau de un snobism puţin concludent.

În primul caz va trebui să punem numaidecât talentul plin de hărnicie şi discreţie al domnului Hrandt [Avachian], care nu desmânte nici de rândul acesta bunele aprecieri meritate în alte rânduri. Este un artist care merge pe drumul său cu acea egală stăruinţă a omului care ştie pe ce trebuie să conteze. Expoziţiile sale nu aduc surprize. Căci talentul său de lentă afirmare este legat în primul rând de meşteşug, iar meşteşugul nu se învaţă nici prin izbucniri de inspiraţie, nici prin mari evenimente de conştiinţă. El se formează pas cu pas, prin atenta înclinare asupra lucrurilor şi asupra propriei ştiinţe despre ele, şi se desfăşoară fără grabă şi fără ostentaţie. O asemenea pregătire metodică pentru tint'e mai îndepărtate, o perseverare pe acelaşi drum, un nou dar al său, este şi în bucăţile de acum, cu subiecte şi cu linii asemănătoare celor pe care le cunoaştem din alte expoziţii. Imagini conştiincios redate, reflectând în trăsături simplificate un temperament puţin dispus să deformeze realitatea: sau să o aducă la înţelesuri mai subiective.

Mai şovăitor cu sine însuşi, gata să treacă cu uşurinţă de la un fel de a se exprima la altul, deşi calităţi evidente I-ar susţine şi în încercări mai consecvente, dl. Ştefan Constantinescu prezintă acuarele concepute în cea mai obiectivă manieră şi cu mijloacele cele mai obişnuite, alături de gravuri în lemn, în care discursivitatea se exprimă uşor, cu o notă de fantezie şi de spirit. Am preferat aceste lucrări din urmă, mai personale şi de o linie mai interesantă. Sunt încercări în care se întrevăd toate calităţile unui bun ilustrator, în această tehnică de resurse atât de simple, dar atât de sesizante. Şi ne îngăduim speranţa că încercările domnului Constantinescu nu se vor opri aici.

Cu intenţii de mai multă noutate, dar şi cu riscuri

încă serioase, se prezintă d-ra Ţâţâna Căpitănescu în guaşele şi acuarelele sale, nu străine de sugestia picturii d-nei Lucia Demetriade-Bălăcescu. Viziunea sa este încă disparată între stridenţe de culori ce nu-şi găsesc acordul şi între forme deviate de o optică ce ţine să fie capricioasă, fără a fi întotdeauna convingătoare. Lucrările prezentate acum nu sunt lipsite de calităţi de ingeniozitate şi de îndrăzneală. Dar culorile se bizuie pe o accentuată preferinţă pentru trioletul de roşu-albastru verde, nu destul de echilibrat şi nici destul de pur în calitate. Pentru o pictură care ţine să fie în primul rând de culoare, mai multă puritate de materie şi mai multă claritate în realizare vor fi neapărat necesare.

Dl. Jean David este un abil desenator, a cărui linie arată şi sensibilitate şi putinţa de a se exprima personal. Dar aceste calităţi sunt puse deocamdată în slujba unui snobism artistic care ţine să epateze prin bizarerie şi prin aparenţa unei hipersensibilităţi. Fanteziile sale grafice sunt groteşti şi dizgraţioase. Ele se pierd în complicaţii inutile de forme care nu spun nimic. Este prea rafinat artistul? îl obsedează o halucinaţie de membre risipite şi flasce care nu-şi găsesc trupurile şi se amestecă tentacular? Şi-ar reveni poate la normal privind realitatea, care nu este lipsită de interes, şi aplicându-se unui desen serios, care poate oricând îngădui talentului adevărat să se exprime.

EXPOZIŢIA „GRUPUL NOSTRU”.

Încă un grup de artişti se prezintă publicului, cu o a doua expoziţie după cea din primăvara trecută, din sala „Ileana” a Cărţii Româneşti.

Fără a afirma mai mult decât alte înjghebări recente un principiu programatic şi fără a anunţa bătălii iminente în arena destul de molcomă a artelor române, noua formaţie se prezintă totuşi, în cele trei săli de la

„Mozart”, ca o sărbătorească manifestare care n-ar

putea fi primită decât cu simpatie. Tinereţea e arborată fără ostentaţie şi fără vană agresivitate în aceste pânze şi sculpturi, în care nu sunt numai năzuinţe, dar şi acel început de experienţă care indică drumul sigur al fiecăruia dintre artişti. Este poate unicul punct de program al acestei libere asociaţii, tinereţea încercată şi sincera întrecere către o realizare expresivă nestânjenita cu nimic de tovărăşia din dreapta şi din stânga.

Preţuim o asemenea cordială emulaţie pe care îndemnul publicului a încetat aproape de a o mai încuraja. F3 a nu se mai susţine decât prin generozitatea de temperament a vârstei care izbuteşte încă să-şi creeze satisfacţii şi dezamăgiri. Tineretul de azi nu mai e fericit. Drumul său este din ce în ce mai greu. Şi totuşi din aceste greutăţi se va ridica' artistul de mâine, pe care azi îl ignorăm. În aşteptarea lui, se cuvine atenţie fiecăruia dintre cei care ascund încă în şovăielnice virtuţi o revelaţie posibilă.

La „Mozart" eşti întâmpinat întâi de acuarelele domnului Phoebus, privelişti de pitoresc oriental pline de culoare şi caracter, pe care ochiul artistului le-a căutat şi le-a descoperit nu fără un remarcabil simţ poetic. Este poate chiar prea multă slăbiciune pentru pitoresc, prea multă subjugare faţă de un farmec care trece dincolo de meşteşugul propriu-zis, în aceste lucrări de o realizare totuşi atât de armonioasă şi de un simţ coloristic atât de plin şi de cald. Dl. Phoebus s-a remarcat până acum în tablouri de o linearitate robustă şi îndrăzneaţă, care tindea mai mult spre stilizare şi nu demonstra nicio afecţiune specială pentru culoare. De rândul acesta, iată şi culoarea, înflorind viziunea şi atenuându-i linia. Este un progres, desigur, şi trebuie notat.

Despre pictura d-nei Margareta Sterian am avut de curând ocazia să scriu, remarcând felul atât de personal al artistei de a privi lucrurile pe care le zugrăveşte. Unele

dintre tablourile expuse acum au mai fost văzute şi în alte rânduri. Priveliştea de patinaj brueghelian este şi acum lucrarea cea mai remarcabilă. Dar vom observa şi în bucăţi noi aceeaşi notă de inedit ingenios şi amuzant, care te face să bănuieşti în viziunea interioară a acestei artiste o ciudată lume miniaturizată într-un joc de culori concentrate şi sticloase.

Un uşor şi clar peisaj bucureştean de dl. Ştefan Constantines cu, a cărui dispoziţie de moment pare să fi fost de rândul acesta pentru maniera domnului Tonitza.

O serie mai mare de peisaje apoi, ale domnului Al. Moscu, artist conştiincios, şi atent cu realitatea obiectelor sale. Lucrarea de dimensiuni deosebite, *Iarna la periferie*, care a fost remarcată şi într-unul din Saloanele Oficiale trecute, este şi acum lucrarea cea mai bună. Fără fantezie, dar cu o scrupuloasă probitate de meşteşug şi cu un cald tuşeu de pastel, a izbutit să dea o imagine impersonal tratată, dar nu lipsită de atmosferă.

Nu pot preţui însă pictura stridentă, de o ostentaţie ce nu poate ascunde grave insuficienţe, a domnului Dan Băjenaru. Desenul său este defectuos şi fără supleţe. Culoarea e brutală. Ea răneşte privirile cu un abuz de roşu care dă imaginilor violenţă, fără a le face expresive. Este un drum greşit pe care pictorul încearcă să se angajeze. Altele poate îi stau la îndemână cu mai mulţi sorţi de izbândă. Dar oricare dintre ele nu va fi niciodată destul de facil pentru a-l dispensa de studiul atent al lucrurilor şi de o tehnică conştiincios formată.

Dl. Nicliita prezintă peisaje agreabil simplificate, într-o manieră moale şi uşoară, pe care o cunoaştem şi din expoziţii anterioare. Era atunci şi o tendinţă spre decorativ, de care artistul pare că vrea să se îndepărteze. Dar pictura aceasta ţine încă prea mult să placă, ocolind prea mult orice dificultate. Mai consistentă şi mai adâncita, ea ar implica desigur riscuri şi probleme acum

absente. Satisfacţiile artistului nu ar fi însă mai mici decât dificultăţile învinse.

Trebuie să notez aici numaidecât pe d-ra C-assilda Miracovici, a cărei pictură mereu în transformare ne arată tocmai stăruinţa lăudabilă de a face din arta sa piatra de încercare a propriilor resurse. Peisajele şi naturile moarte expuse acum sunt poate cam monotone în acea pulverizare de gri care le învăluie. Dar pictura este nuanţată şi plină de fineţe, penelul a vibrat aşternând, şi simţim în stăruinţele artistei un spirit de autocritică în care punem mari speranţe.

Dl. Demian este şi de rândul acesta un desenator de neîntrecută graţie şi un ochi atent la toate gingăşiile subiectelor sale. Pictura lui rămâne liniară, cu o uşoară senzualitate ce îmbujorează epiderma şi se răspândeşte în graţii ondulate. Culoarea este plăcută, dar subordonată. Ea îmbogăţeşte imaginea, fără a-i transforma caracterul principal de desen.

Între lucrările domnului Papatriandafil voi nota cele două naturi moarte în pastel, lucrări de un frumos colorit, armonios realizate. Celelalte bucăţi nu marchează însă un progres faţă de lucrările mai vechi. Aş zice, dimpotrivă.

Dl. Soroceanu stăruie în portretistica plastică de linie forte, puţin *outree*, pe care o cultivă de câtva timp. Este o îndrumare pentru care nu putem decât să-i felicităm, după renunţarea la preocupările sale mai vechi care alunecau către decorativ şi anecdotic. Lucrările de acum ne făgăduiesc şi alte surprize pe care le aşteptăm bucuroşi.

În plin progres îl aflăm şi pe dl. Ionescu-Sin, artist de o nuanţată sensibilitate şi de o vibraţie aproape lirică pentru culoare. Evoluţia sa din ultimii ani s-a arătat hotărât îndreptată către disoluţia linearităţii imaginilor, în fuziuni coloristice din ce în ce mai subtile şi mai calde. De rândul acesta culoarea se pulverizează şi se irizează în jocuri luminoase, ca în pânzele impresioniste. Este una din

încercările artistului nu lipsite de interes. \ror veni desigur şi altele, căci paleta sa este acum bogată pentru orice posibilităţi.

În sculptură, talentul atât de suplu şi de inventiv al domnului MacConstantinescu ni se înfăţişează încă odată cu acea multiplă fantezie şi cu stăruinţa sa pasionată în folosirea materialelor rare, pe care atâtea prilejuri anterioare ne-au obişnuit să le apreciem. Siluete clare, cu melodioase linii arcuite se întruchipează acum în abanos sau în acaju, în metal bătut cu ciocanul sau în ceramică policromă, în bronz sau în pământ. Iar materialul variat îşi are tehnicile sale variate şi linii expresive adecvate proprietăţilor lui. Nu putem preţui destul stăruinţa artistului în aceste subtile cercetări, care în plastica noastră decorativă încă atât de puţin înaintată au început să fie o adevărată şcoală. Trebuie să mai menţionez şi marea serie de planşe prezentate de dl. MacConstantinescu pentru ilustrarea unei *Divine Comedii*, bucăţi de o remarcabilă fantezie şi de o multiplă variaţie de efecte, pe care nu mulţi ilustratori ai noştri ar fi izbutit să le realizeze.

Cât priveşte sculptura domnului Baraschi, netedă şi conturată adeseori mai mult grafic decât plastic, nu dovedeşte o adevărată familiaritate a artistului cu însuşi sensul artei sale. Intuiţia sa este insuficient aplicată obiectului şi, fireşte, realizarea superficială. Unele lucrări au totuşi siluete graţioase, deşi nu mai mult decât atât. Altele, însă, nu trebuiau să figureze în expoziţie. Bustul regelui îndeosebi, lipsit şi de sens plastic şi de calităţi de meşteşug.

ARTA ROMÂNEASCĂ ÎN 1932

În îngrijorările vieţii de astăzi naufragiată în marasmul economic, este aproape paradoxal să mai cauţi limpezimile de gânduri ale artei, pe care atâtea crunte necesităţi aproape nu le mai îngăduie. Arta creaţiilor celor

mai concrete, a formelor delimitate în spaţiu pentru o durabilitate nu numai ideală dar şi materială este poate cel mai strâns legată de contingenţele sociale. Viziunea, lăuntrică a artistului nu se poate realiza fără solicitarea din afară. Statul, sau simplul burghez vanitos care doreşte să-şi împodobească viaţa cu o fărâmă. de frumuseţe, sunt tot atât de necesari inspiraţiei artistului ca şi visul interior din care trebuie să se închege frumuseţea. Renaşterea întreagă n-ar fi putut să fie creatoare dacă alături de divinul Platon n-ar fi cunoscut şi pe bancherii Florenţei, ai căror arginţi deschideau pentru atâţia artişti dornici de creaţie, lumea ideilor nemuritoare.

Dar vremea noastră nu mai este în stare de asemenea risipe generoase. Necesităţile sunt de oţel în jurul existenţei noastre care începe să-şi refuze orice abatere de la realitate. Este de mirare deci dacă, sub asemenea rigori, mai putem încă vorbi de arta românească, atât de puţin favorizată de zei chiar în vremurile legendare ale prosperităţii. Neamul artiştilor continuă încă să trăiască printre noi, ceea ce este destul de mult, să se străduiască pentru o existenţă din ce în ce mai precară, ceea ce este demn de admiraţie, să reuşească chiar câteodată să ajungă până la creaţie, ceea ce este de-a dreptul uimitor.

Iată cea dintâi constatare pe care trebuie să o facem la acest sfârşit de an, fără să ştim bine dacă trebuie să ne bucurăm sau să ne întristăm de ea.

Arhitectura prosperă într-un singur domeniu o încurajare oarecare n-a lipsit totuşi artiştilor noştri, şi trebuie să o recunoaştem, deşi rezultatele nu sunt cele de atâta vreme dorite, în arhitectură.

Preocupările urbanistice ale edililor capitalei noastre, ca şi întrecerea crescândă de a clădi a particularilor, au ridicat aproape un Bucureşti nou dintre ruinele mai mult sau mai puţin pitoreşti ale celui vechi. Arhitecţii prosperă

într-adevăr, dar nu în aceeaşi măsură şi arhitectura. Căci linia monumentală, silueta puternică şi simbolică, perspectiva măreaţă lipsesc încă acestui oraş care se străduieşte să iasă din mahala. Uneori greşeli grave compromit înseşi intenţiile de modernizare cele mai demne de laudă. Căci iată, anului acestuia îi datorăm ivirea în mijlocul oraşului a acelui monstru de beton, jumătate gigantic, jumătate meschin, care va fi Palatul telefoanelor, 8°. Un an de zile

Taucureştenii au urmărit cu spaimă creşterea lui neaşteptată în coasta Teatrului Naţional pe care, frumos-urât, ne-am învăţat să-i iubim, pentru că este o siluetă tipică şi istorică a oraşului nostru. Astăzi Palatul Telefoanelor îşi ridică bandiera prostului gust exotic peste liniile moderne dar nu lipsite de sens ale acestei clădiri. Piaţa întreagă a teatrului ca şi Calea A-ictoriei rămân desfigurate pentru totdeauna, fără ca vreunul din urbaniştii noştri oficiali să se fi opus îndrăzneţei mutilări.

Trebuie să însemn, însă, încă un fapt, care nu e lipsit de importanţă în destinele de mâine ale arhitecturii noastre. E convertirea din ce în ce mai vizibilă a arhitecţilor, ca şi a publicului de la noi, la principiile unei arhitecturi noi, adaptată necesităţilor vieţii de azi şi liniei constructive de alt caracter şi altă logică decât cele cu care am fost obişnuiţi. „Stilul naţional”, în atâtea feluri compromis până acum, este în dispariţie, fără să plângem prea mult. El va ieşi poate mai izbutit mâine din intuiţia genială a unui artist încă aşteptat, şi s-ar putea să se nască chiar din formele acestei arte moderne, azi de un caracter atât de internaţional. Dar pentru aceasta va fi nevoie de o disciplină estetică şi de un studiu adâncit, pe care nu le întâlnim încă decât prea rar în clădirile ce se ridică acum. Însuşi stilul modern, plecat din principiile severe ale logicii matematice a materialelor şi ale maximei simplificări de forme, este ameninţat de a fi compromis în arhitectura

noastră de zelul unor artişti care nu i-au înţeles pe deplin sensul. Căci betonul armat nu este indicat pentru a clădi din el casele împodobite cu o sută de balconaşe, casele-bomboniere, sau casele îmbrăcate în floricele de tencuială care se văd astăzi în Bucureşti. Asemenea podoabe au fost prea mult cultivate în „stilul naţional" al arhitecţilor de până acum, şi ele trebuie să dispară acolo unde linia nu cere a fi decât esenţială, organică, monumentală.

Şi pentru a nu uita cu totul de trecut, să notăm că nici în acest an n-a dispărut încă Arcul de Triumf 1S1, a cărui tristă mizerie este concesionată azi de edilitatea urbanistă afişajului public.

Sculptura

Sculptura a fost poate arta în cea mai mare deficienţă în răstimpul anului care a trecut. Încurajarea oficială i-a lipsit aproape cu totul, ca şi aceea mai modestă a particularilor. Expoziţii aproape nu s-au făcut, în afară de manifestarea colectivă a Salonului Oficial, sau a unor grupuri restrânse de artişti, unde numele unor Jalea, Han, Medrea, Storck trebuie citate alături de mai tinerii Onofrei, Baraschi, Céline Emilian ş.a. iar ca expoziţii personale nu s-ar putea menţiona mai mult decât pe acelea ale d-nei Milita Pătraşcu şi domnului MacConstantinescu. Cea dintâi, bogată în plăsmuiri nervoase, care trec cu uşurinţă de la plastica simplificărilor elementare până la acuitatea unei observaţii de-a dreptul realiste, s-a aplicat de rândul acesta îndeosebi portretisticii mici, în care a reuşit lucruri de o uimitoare vivacitate. Cel de al doilea, stăruind în predilecţia sa pentru sculptura decorativă, a prezentat încercări variate, în care materialele cele mai diverse se aliază cu o linie întotdeauna agreabilă.

N-au lipsit totuşi nici întrecerile publice pentru monumente de oarecare importanţă, şi ele au dat chiar loc la unele episoade răsunătoare. Concursul pentru *Monumentul Infanteriei*, ca şi cel pentru *Spiru Haret*, au

pus din nou la încercare inspiraţia de anvergură a artiştilor de toate categoriile 182. Rezultatele estetice au rămas însă disproporţionate faţă de furtuna de patimi dezlănţuită. Artiştii au luptat şi cu dalta şi cu condeiul, şi puţin a lipsit să nu vedem încrucişându-se şi pistoalele în numele artei. Polemica, regretabilă în sine, n-a fost lipsită totuşi de o justificare, care priveşte nu numai cazul în speţă, ci criteriile în genere ale oficialităţilor noastre în materie de artă. S-a dovedit marea eroare ce se comite încredinţându-se arbitrajul vieţii noastre artistice unor diletanţi, oricât de importanţi ar fi ei, a căror autoritate se exercită în birouri, dar nu poate fi acceptată şi de cei pentru care arta reprezintă însăşi condiţia existenţei. Eroarea continuă şi acum, şi nu sunt mari speranţe ca bunul simţ să învingă atât de repede. Să ne bucurăm totuşi că de pe urma acestei bătălii, în care lănci s-au rupt cu atâta zgomot, ne vom alege măcar cu un monument în care inteligenţa plastică a domnului Jalea va trebui să caute liniile epice ce i se cer pentru această operă.

O încercare destul de crudă, care trebuie trecută tot în seama acestui an, şi care împuţinează sculptura românească, este moartea lui Paciurea. Expoziţia organizată recent prin grija Ministerului instrucţiunii publice a arătat, prin mănunchiul de opere prezentat cu pietate, câte virtuţi ascundea sufletul chinuit al acestui artist. Viziunea lui îndrăzneaţă, uneori avântata către monumental, alteori întoarsă către o fantezie înflorită, aproape picturală, sau către căutarea unor forme enigmatice, trecuse prin apropierea celor mai mari inspiraţii ale dălţii, din care îşi făcuse maeştrii săi îndepărtaţi. De la Michelangelo, pe care îl recunoaştem în liniile aprige ale unora din lucrările mai vechi, şi până. la Brâncuşi, care apare în formele simplificate şi rudimentare ale altora mai noi, inspiraţia lui trecuse, cu ciudate oscilaţii, pe lângă bizantinul liniar şi euritmic, pe lângă

barocul dinamic şi contorsionat, pe lângă impresionismul pictural al lui Rodin, sau pe lângă acel ciudat simbolism al *Himerelor* plăsmuite de artist în vremea din urmă. În toate, însă, ochiul sculptorului era pătrunzător şi ingenios. Materia ieşea din mâna sa calcinată parcă de o flacără spirituală, iar linia câştiga uneori o forţă atât de expresivă, o concentrare atât de stranie, încât în lucrări cum este portretul lui *Brezeanu*, ajungea să se impună printre cele mai puternice creaţii ale sculpturii româneşti.

Pictura

Cu adversităţi destul de mari a avut de luptat şi pictura, care totuşi a rămas, alături de literatură, arta cea mai fecundă din România. O lovitură dictatorială, justificată pe temeiuri de tradiţionalism estetic, a încercat să suprime Salonul Oficial, care reprezenta străduinţa colectivă de atâţia ani a înseşi artei româneşti. Pe aceleaşi temeiuri, Ministerul instrucţiunii publice, cuprins de panică în faţa manifestărilor artistice, ar fi putut decreta închiderea tuturor teatrelor şi a sălilor de concert, suprimarea poate şi a literaturii şi chiar a scrisului şi „în ultima instanţă, propria sa suprimare, ca a unei existenţe rămasă fără scop. Din fericire, hotărârea prea energică a putut fi oprită la timp. Şi Salonul de toamnă al Desenului şi al Gravurii, alături de expoziţia vrednică de laudă a operelor lui Paciurea, au demonstrat suficient nedreptatea unei măsuri care se întorcea şi împotriva artiştilor şi a artei româneşti.

Un eveniment consolator, pentru care trebuie să fim recunoscători Academiei Române, a fost comemorarea lui Ion Andreescu. Marele artist necunoscut, ale cărui merite sunt poate mai mult lăudate decât înţelese, ne-a fost prezentat la Fundaţia Dalles în aspectele diverse ale activităţii lui atât de scurtă şi de dureroasă. Cercetătorul atent I-a putut urmări în toate meandrele formaţiei sale aproape de autodidact, de la începuturile puerile ale

primilor ani de la Buzău, până la creaţiile de o sensibilitate atât de înaltă realizate mai târziu, când sărmana lui umbră omenească îşi purta suferinţa printre contemporanii care îl ignorau. Alături de el, Grigorescu şi Luchian şi-au reîmprospătat amintirea prin desenele şi acuarelele prezentate în aceeaşi expoziţie.

Dar în afară de aceste manifestări sub auspicii oficiale, n-au lipsit nici expoziţiile personale sau colective ale artiştilor actuali, în care opere de valoare au fost prezentate publicului. Dacă n-aş menţiona decât expoziţiile unor artişti de prestigiu, ca Iser, Theodorescu-Sion, Bunescu, d-na Cuţescu-Storck, Marcel Iancu sau d-na Popea, şi încă ar fi suficient pentru a considera bogat acest an atât de puţin generos pentru slujitorii artei. Şi nu trebuie să-i uităm nici pe artiştii mai tineri, cei mai încercaţi de duşmănia vremii, care totuşi, în expoziţii colective mai cu seamă, ne-au adus roadele pline de făgăduieli, uneori şi de realizări, ale inspiraţiei lor. Astfel am avut la „Arta nouă” grupul d-lor Marcel Iancu, Maxy, Henry Daniel şi al doamnelor Nina Arbore, Lucia Demetriade-Bălăcescu, Tania Şeptilici, Margareta Sterian, Micaela Eleutheriade, Cornelia Babic-Daniel, Olga Greceanu, Milita Pătraşcu, Claudia Millian, „Grupul nostru”, apoi, cu Margareta Sterian, Casilda Miracovici, Băjenaru, Ştefan Constantinescu, Demian, Ionescu-Sin, Al. Moscu, Nichita, Papatriandafil, Phoebus şi Soroceanu. Sau grupul mai restrâns Ţâţâna Căpitănescu, Ştefan Constantinescu, Jean David, H. Avachian, toţi întrecându-se cu un entuziasm demn de laudă pe un drum atât de spinos cum este astăzi cel al artei româneşti. Notez apoi Salonul de Toamnă al tinerilor, înjghebare de solidaritate profesională, care nu se află la prima manifestare şi merită să fie urmărită cu interes.

Iar pentru ca să nu uit nimic din socoteala acestui an, al cărui corn de abundenţă a fost câteodată şi îndoliat, să

amintim şi dispariţia recentă a unuia din artiştii preţuiţi de generaţia mai veche, Nicolae Vermont. Pictura lui, prea. mult literaturizată şi urmărind un „frumos” exterior, din care n-au lipsit temele religioase alături de pitorescul ţigăncilor sau al aspectelor bucureştene, are azi mai puţini admiratori decât odinioară. Artistul a fost însă un nobil temperament, devotat artei sale şi servind-o cu acea probitate şi convingere care îi. câştigase stima contemporanilor şi i-a creat cercul de simpatii de care s-a bucurat până la urmă.

EXPOZIŢIILE DIN LUNA MARTIE

Zodiac. Există un anotimp al artei? O parabolă secretă care să înscrie mersul creaţiei artistice sub mersul ideal al astrelor? Critica nu s-a pronunţat până acum asupra acestui capitol de astrologie a artei. Dar judecând după expoziţiile pe care le-am avut în jurul echinocţiului de primăvară, şi după gradul de realizare atins de artişti, aş fi înclinat să cred că luna martie este luna decisivă în calendarul artei, şi că între zodia Peştii 3 r şi aceea a Berbecului ar trebui înscris punctul culminant în creaţia periodi: a a artiştilor noştri.

Convorbiri literare, Buc., LXVII nr. 4, aprilie 1934, p. 337 – 341

Pictura – „Fiică legitimă a naturii”. Expoziţiile din luna aceasta au aşezat fireşte tot pictura pe primul plan între artele româneşti. Nu mai este nevoie, cred, de nicio explicaţie – cu atât mai puţin de vreuna astrologică – pentru a sublinia faptul că genul creaţiei plastice româneşti e genul culorilor, mai elocvente poate pentru ochiul şi spiritul nostru decât linia masivă a sculpturii sau logica geometrică şi aeriană a arhitecturii. Nu va fi poate toată lumea de acord să aprecieze această înclinaţie către pictură, dar voi aminti aici cuvintele lui Leonardo da Vinci, care – pictor, arhitect şi sculptor – punea totuşi în fruntea artelor pictura, pentru că ea, singura „fiică legitimă a

naturii”, ştie să considere „cu filosofică şi subtilă speculaţie toate calităţile formelor”. 183

O intrare în istorie. După expoziţia consacrată lui I. Negulici, iată-ne în aceeaşi istorie a artei noastre, o sută de ani mai târziu, la capitolul picturii academice a domnului Ştefan Popescu. Expoziţia sa retrospectivă de anul acesta de la Fundaţia Dalles este într-adevăr sinteza îndelung pregătită cu care artistul ţine să se prezinte în faţa istoriei. După premiul naţional, după recunoaşterea oficială, nici nu mai rămân alte porţi de deschis unei cariere laborioase decât porţile istoriei. Dl. Ştefan Popescu nu pare a dori să mai amâne această intrare triumfală, pe care pictura sa o anunţa încă de acum treizeci de ani. Într-adevăr nu avem poate alt artist mai egal cu sine însuşi şi mai stăpân pe destinul artei sale decât dl. Ştefan Popescu. Pictura sa a însemnat de la început maximum de dexteritate, de realizare facilă şi de elocvenţă, pentru cine caută în artă îndemânarea formei alături de un înţeles agreabil şi uşor accesibil. Tablourile sale, unde natura însăşi se constrânge graţios pentru a câştiga simetrie, ritm decorativ, pitoresc, sunt definiţia înseşi a picturii – „artă frumoasă” – în care nu poate exista altă atitudine decât ori acceptare, ori respingere principială. Căci în artă este un fel de prag de cristal inevitabil, faţă de care nu poţi fi decât ori de o parte, ori de alta. Este pragul gustului, care nu coincide cu istoria. Dl. Ştefan Popescu are faţă de acest prag o poziţie hotărâtă, care îi înlesneşte admiraţia unui public larg. Tablourile sale se fac uşor înţelese şi măgulesc aspiraţiile estetice ale acestui public, căruia nu-i displace ca artistul, fiinţă singulară de obicei, să se găsească uneori de acord şi cu gustul celor mulţi. Satisfacţia aceasta i-o oferă dl. Ştefan Popescu, iar expoziţia sa de acum a fost tocmai ilustrarea în etape variate a unei cariere menţinute constant în acest sens.

Pictura flamandă a domnului Bunescu. În acelaşi

timp, la Muzeul Simu, am avut expoziţia mult mai restrânsă a domnului Marius Bunescu. Cu simplitatea de gând dar şi cu patima pentru culoare care îi sunt atât de fireşti, dl. Bunescu ne-a înfăţişat încă o dată rezultatele viguroase ale muncii sale de un an. Privelişti meridioanele de la Muntele Athos, sau privelişti bucureştene sub zăpadă, peisajele artistului vorbesc şi acum despre aceleaşi senzuale încântări ale ochiului pentru ceea ce constituie carnaţia şi viaţa materială a lumii pe care o contemplă. Dl. Bunescu – am mai spus acest lucru şi mi se pare potrivit să-i repet – e ca un pictor flamand rătăcit în arta românească. Penelul său zugrăveşte lucrurile cu propria lor substanţă şi creează imagini truculente şi strălucitoare care fac să pălească lucrurile însele. De aceea şi triumfă arta sa în naturi moarte, pe care artistul pare a le înfăptui nu numai cu simţul ochiului, dar cu toată voluptatea pipăitului, gustului, odoratului, transformate în auxiliare preţioase ale viziunii picturale. În expoziţia de acum, *Peştii roşii*, *Piersicile*, *Gutuile* au domnit, ieşite din cămara fermecată de unde artistul va mai scoate încă multe alte bunătăţi.

Întoarcerea la Claude Monet. De la dl. Marius Bunescu la dl. Lucian Grigorescu, care şi-a avut expoziţia în sala de la „Universul”, este de-a dreptul trecerea de la un antipod al artei la celălalt. Lumea de culori şi forme stă între amândoi. Dar tot ce se precipită în aglomerări strălucitoare şi în concentrări de materie la unul, se evaporă şi devine străveziu şi fluid la celălalt. Dl. Lucian Grigorescu deşteptase acum câţiva ani mari speranţe, cu tablouriconcentrat zugrăvite, în care lucrurile apăreau văzute mai mult liniar şi într-o culoare sobră, tinzând uneori spre cenuşiu. A urmat apoi dispariţia lui din mişcarea obişnuită a artei noastre. Artistul se retrăsese la Cassis în sudul Franţei, unde avea să înceapă pentru el altă existenţă, consacrată în întregime studiului naturii şi

al propriilor sale forţe de creaţie. Şi iată, după o absenţă, îndelungată, cea dintâi expoziţie cu lucrări trimise din ţinutul însorit. Este o transformare atât de adâncă şi o revelaţie atât de surprinzătoare noua formă a picturii lui, încât nu mai putem face nicio legătură cu Lucian Grigorescu de acum şapte – opt ani, şi cu concepţia de artă către care înclina atunci. Este o întoarcere de-a dreptul la Claude Monet, şi încă la perioada cea mai frenetică a impresionismului, când zugrăvea *Catedralele* sale imateriale, clădite numai din aglomerări de soare şi din reflexe transparente. Peisajele domnului Lucian Grigorescu ne aduc imagini tot atât de diafane, în care totul pare alcătuit numai din curgerea luminii, din vibraţia culorilor şi din pulberea jucătoare a unei atmosfere întreţesută din irizări de soare. Impresionismul nu şi-a pierdut, aşadar, toată forţa de vrajă coloristică şi nici posibilitatea de a duce la creaţii noi. Dl. Lucian Grigorescu face această demonstraţie care este destul de convingătoare. Expoziţia de acum, în orice caz, chiar dacă nu va fi imaginea definitivă a artei sale, va rămâne totuşi o etapă importantă în cariera acestui pictor, care se îndreaptă fără îndoială către mari realizări.

Arta feminină. Dar iată în acest ansamblu, în care niciunul dintre artişti nu pare să fi luat în glumă lumea pe care a încercat să o zugrăvească, nota mai puţin gravă, însă nu lipsită de reflexie, pe care o aduce umorul artistic al unei femei. Expoziţia de acuarele şi desene a d-nei Lucia Demetriade-Bălacescu, la „Hasefer”, a adăugat pagini noi şi scânteietoare la seria atâtor altor imagini cu care artista s-a făcut până acum apreciată. Nu este vorba de vreo transformare de viziune sau manieră. Penelul ori creionul artistei, incisiv până la a deveni câteodată adevărat vârf de stilet, conturează şi acum lucrurile cu aceeaşi cruzime de observaţie şi cu aceeaşi intenţie ironică pe care le găsim în toate lucrările sale. Sunt numai obiecte noi, supuse

necruţătorului ochi al d-nei Demetriade-Bălăcescu. Iar printre victimele din acest an ale atenţiei artistei, trebuie să-i numărăm şi pe suprarealişti.

Arta feminină şi-a avut însă în luna aceasta şi o altă reprezentantă în d-na Maria Pană-Buescu, care într-o tehnică personală a încercat a reînnoi meşteşugul decăzut al icoanelor noastre tradiţionale. Scopul practic urmărit de artistă n-a scăzut cu nimic valoarea acestei expoziţii, în care meşteşugul gravurii s-a aliat cu un delicat simţ al culorilor. D-na Pană-Buescu a izbutit să pună în evidenţă resurse noi pe care vechea noastră artă le poate încă oferi celei moderne.

Dioscurii. Dar seria întreagă trebuie încheiată cu expoziţia de mare succes pe care ne-a dat-o la „Cartea Românească" tovărăşia obişnuită a d-nei Milita Pătraşcu cu dl. Marcel Iancu. Cei doi artişti au ajuns a fi asociaţi aproape dioscuric, deşi nu ştiu ce le-ar putea fi comun amândurora în expresia lor artistică. Dl. Marcel Iancu rămâne şi în pictură un arhitect, adică un artist care îşi construieşte imaginile după o logică abstractă şi pur raţionalistă, prin a cărei filieră trece sensibilitatea artistului câştigând în subtilitate, dar pierzând în căldură. D-na Milita Pătraşcu e, dimpotrivă, tot ce poate fi mai viu şi mai spontan în intuiţia directă a materiei şi în redarea sensibilă a imaginilor plastice. Prelucrarea intervine şi în sculptura d-sale. Cuvântul ciudat al lui Leonardo despre sculptura – „arte mecanicissima" 184 – nu i se potriveşte deloc. Dar prelucrarea aceasta, chiar când este de ordin intelectual, nu suprimă nimic din realitatea viziunii şi din forţa ei de a captiva sensibilitatea noastră. Sculpturile d-nei Milita Pătraşcu trăiesc şi prin sensul expresiv al elementelor, şi – dacă mă pot exprima astfel – prin epiderma lor. Sunt realităţi sensibile, aproape în aceeaşi ordine cu propriul lor model. Dar arta are ciudăţenii pe care logica nu le poate explica întotdeauna. Şi nu ştiu dacă

în înţelegerea perfectă dintre cei doi artişti nu va fi contând poate în primul rând tocmai recunoaşterea pe care fiecare o găseşte a contrariului său în celălalt. Oricum, arta românească le este datoare amândurora prin puterea atractivă a talentului lor şi prin nivelul înalt al creaţiilor pe care ni le dau.

SALONUL OFICIAL EXPOZIŢIA ŞIRATO – HAN – TONITZA ŞI R. IOSIF

Salonul oficial. Exprimam în cronica trecută speranţa că în Salonul Oficial ce trebuia să se deschidă vom întâlni sinteza artei româneşti din acest an, definită prin selecţie şi prin prezentarea cuprinzătoare a artiştilor şi a tendinţelor manifestate în ultima vreme. Născut din intenţii eclectice şi pus sub dezinteresate auspicii oficiale, Salonul ar trebui să fie prin definiţie o astfel de sinteză, în care să găsim şi realizările importante ale artiştilor cu nume mare, şi operele demne de atenţie ale tinerilor afirmaţi sau pe cale de a se afirma. Îndrumarea constantă a Salonului nostru Oficial s-a arătat însă puţin favorabilă acestei largi semnificaţii. Artiştii de renume mai cu seamă, a căror prezenţă trebuia să dea prestigiu şi autoritate acestei manifestări, au înţeles să-şi restrângă din ce în ce participarea, făcând loc tinerilor şi preferând să-şi acorde doar patronajul în juriile organizatoare.

Motivele acestei rezerve ar putea fi multe. Dar cel puţin două din ele par destul de evidente pentru a putea fi subliniate. A fost întâi prea largul acces lăsat elementelor încă neformate, care au dat adeseori acestor Saloane aspectul unui diletantism prea generos încurajat. Elevi care n-au obţinut încă note suficiente la „bele-arte”, sau aspiranţi la o artă căreia îi ignorau încă exigenţele elementare s-au găsit adeseori fără vreun folos real alături de artişti serioşi, sau de propriii lor maeştri de la care mai aveau încă de învăţat. Era dau în/Ci jr t iv v tele se pot aprecia acum, când Salonul Oficial a ajuns la o înfăţişare

neutra şi cu totul juvenilă, care poate fi o manifestare interesantă a anului, dar e prea puţin reprezentativă pentru arta românească. Tendinţele îndrăzneţe nu se mai întâlnesc, fireşte. Ele s-au refugiat în alte expoziţii colective sau personale. Dar nu se mai întâlnesc nici artiştii cu personalitate consacrată care figurau totuşi în Saloane anterioare. Domnii Petraşcu şi Bunescu fac singuri excepţie între pictori. Pentru folosul expoziţiei însă şi pentru valoarea ei desigur, ar *fi* fost bine să întâlnim alături de ei şi pe alţii dintre cei care stau astăzi în fruntea artei româneşti.

Un salon tineresc deci, unde multe elemente apar pentru prima dată în arena artelor noastre plastice; şi – lucru de notat – un salon în mare parte feminin, întrecând în această privinţa cu mult proporţia destul de accentuată întâlnită şi în Saloanele anterioare. Nu mai puţin de 74 de nume feminine înfloresc expoziţia din anul acesta, fără ca impunătoarea colectivitate feminină să cuprindă toate numele ce s-au semnalat în ultimii ani în plastica românească. Nu încape nicio îndoială că în artă, ca şi în orice alt domeniu, sensibilitatea şi temperamentul feminin pot aduce contribuţii de creaţie dintre cele mai interesante şi mai personale. În arta românească, nume ca: Milita Pătraşcu, Liicia Demetriade-Bălăcescu, Céline Emilian, Elena Popea, Olga Greceanu, şi altele încă înseamnă destul pentru a ilustra acest lucru. Dar afluenţa feminină atât de stăruitoare la Saloanele din ultimii ani, culminând cu cel de anul acesta, ne indică şi un alt fenomen, care confirmă ceea ce observam mai sus în legătură cu încurajarea acordată de Saloanele noastre diletantismului artistic. Moda picturii şi a sculpturii a prins în vremea din urmă aproape ca şi moda sportului. Şi, ca şi în sport, ea a creat două categorii pe care nu e greu să le distingem: profesioniştii şi amatorii. Cei din urmă au apărut mai numeroşi ca oricând în Salonul de anul acesta şi prezenţa

lor nu este desigur lipsită de importanţă pentru înfăţişarea generală a acestei manifestări rezumative a noastre… „A

O altă confirmare a aceluiaşi fenomen? O putem lesne avea trecând în revistă cele peste trei sute de lucrări expuse, sau aruncând fie şi numai o. privire generală mai ales asupra picturii. Niciodată poate o expoziţie de acest gen n-a lăsat mai mult impresia că e supusă modei. Moda anului este acum 4 e moda griurilor, pe care pictorii şi pictoriţele le pun în evidenţă preferându-leul oricăror altor culori. Griul, atât de rar întâlnit în pictura noastră de acum ne câţiva ani, atât de greu de distins în concurenţa cu alte culori, a devenit dintr-o a dată elementul esenţial al viziunii noastre picturale şi culoarea cea mai la că îndemână pentru a exprima sensibilitatea noastră artistică. Am văzut la Salojti nul Oficial un perete întreg care s-ar fi putut numi peretele griurilor. Am văra zut Balcicuri în gri, peisaje, naturi moarte, portrete, scene religioase, toate în gri, ca şi când această lume din care pictorii noştri s-au inspirat întotdeauna şi-ar fi schimbat dintr-odată culoarea, acoperindu-se de o pulbere preţioasă îşi diafană pe care nimeni n-o văzuse până azi. Şi mi-am adus aminte de o observaţie amuzantă a lui Oscar Wilde, care într-un eseu, judecând pictura impresionistă şi pictura engleză mai veche, ajungea la concluzia că ceaţa Londrei era sau o simplă iluzie optică, sau ea n-a apărut pe malurile Tamisei decât după 1880, de vreme ce înaintea impresioniştilor niciun pictor n-a izbutit s-o vadă! în ce mă priveşte, n-am nimic principial împotriva griului şi sunt convins de virtuţile expresive ale acestei subtile culori care, în pictura franceză, de la Poussin şi Corot până la pictorii cei mai recenţi, de unde se inspiră şi tinerii noştri, a putut da valori şi aspecte dintre cele mai preţioase. Dar moda griurilor, ivită subit şi aplicată ca o reţetă facilă ce nu obligă la sinceritate, este desigur altceva: este un simplu fenomen de imitaţie care nu trădează decât tot

diletantismul despre care vorbeam. Am ales acest singur exemplu din câte s-ar mai putea sublinia, pentru că el mi s-a părut mai general şi mai caracteristic pentru expoziţia din acest an. S-ar putea vorbi îndelung însă despre fenomenul de imitaţie în pictura noastră actuală şi despre urmările lui în îndrumarea în genere a artei noastre. El trădează în orice caz o grabă în manifestarea artistică şi o formaţie insuficientă a multora dintre tinerii artişti pe care îi întâlnim la Salonul Oficial.

Dar critica aceasta nu trebuie să scadă meritul altor artişti, al căror talent şi a căror seriozitate sunt evidente în această prezentare colectivă. Sunt printre ei destui a căror personalitate este îndeajuns de încercată pentru a nu mai fi nevoie să stăruim asupra lor. Mă refer la artişti ca Bacalu, Băjenaru, Bălţatu, Micaela Eleutheriade, Iorgulescu-Yor, Iosif, Jiquidi, Vasile Popescu, Risă Propst-Kreid sau Margareta Sterian. Dar alături de ei trebuie menţionaţi şi artişti mai tineri, al căror talent nu poate fi trecut cu vederea, şi ale căror lucrări vestesc realizări viitoare demne de interes: Domnii Arnold, Dem. Berea, Ciupe, N. Stoica, G.D. Năsturel, A. Moscu sau d-rele Marcela Cordescu, Adina Paula Moscu, Florenţa Pretorian, Mandia-Ullea, Vavilyna, Stella Nedelcovici, Maria Mititelu şi desigur şi alţii al căror nume îmi scapă. Cât priveşte sculptura, nu lipsesc operele d-lor Medrea, Jalea, Han, MacConstantinescu, ca şi ale d-nelor Milita Pătraşcu, Céline Emilian şi, trebuie să menţionez şi numele unor artişti tineri ca Boris Caragea, Borgo-Prund, I. Irimescu, ale căror lucrări merită a fi amintite.

Şirato – Tonitza – Han. Odată cu Salonul Oficial am avut însă şi o altă expoziţie, asupra căreia trebuie să ne oprim pentru că este dintre cele mai importante ale anului: Expoziţia grupului Şirato – Tonitza – Han, la Fundaţia Dalles. Anul trecut, grupul acesta din care făcea parte pictorul mult regretat Şt. Dimitrescu, a avut o expoziţie de-

a dreptul senzaţională. Ea a revelat triumful pentru mulţi neaşteptat al artei domnului Şirato care, printr-un fel de mistică renaştere din propria sa cenuşă, izbutea să se aşeze dintr-odată în rândul marilor noştri pictori. Expoziţia din anul acesta era aşteptată cu un interes sporit. Succesul de anul trecut făcea necesară o verificare şi o confirmare a impresiei puternice lăsată de expoziţia precedentă. Dl. Şirato a avut de trecut momente grele. A avut de înfruntat suspiciunile unui spirit critic prevenit, care nu i-ar fi cruţat desigur nicio slăbiciune, nicio şovăială în noua sa ţinută de artist consacrat. Dar triumful domnului Şirato s-a dovedit durabil. Aşteptările n-au fost înşelate; şi mai mult decât atât, pictorul s-a arătat capabil de a continua fără oboseală procesul subtil şi adânc al propriei sale limpeziri pentru expresia înaltă pe care o urmăreşte. Drumul urmat de câţiva ani pentru definirea unei viziuni în care formă şi culoare se topesc într-o singură concepţie echilibrată şi senină, destul de materiala pentru a nu ieşi în condiţiile de consistenţă ale picturii, destul de spirituala pentru a da totuşi sugestia unei arte liberate şi aeriene, drumul acesta pe care artistul a Izbut că găsească propria sa revelaţie, este urmat şi acum, cu o înclinare mai accentuară către culoarea pură şi uşoară şi către luminozitatea mvaluitoare şi \i-Santa în expoziţia de acum un an, câteva tablouri dintre ce e mai bune cuceriseră prin culoarea lor saturată şi strălucitoare în care artistul ştiuse: să capteze lumina ca într-un creuzet misterios. De rândul acesta materia se uşu Să se face diafană, irizată de nesfârşite vibraţii transparente ce dau preSt’ale fiecărei atingeri de penel. Este o variaţie noua de viziune, care ne arată ce putem încă aştepta din jocul neprevăzut şi subtil al sensibilităţi acestui rar artist…

Mături de picturile domnului Sirato, inspirate în mare parte de Balcic avem lucrările domnului Tonitza, aducându-ne o viziune izvorâtă din aceleaşi preferate Nu

se poate face însă nicio comparaţie între felul de a veciea al unuia şi al celuilalt. Dl. Tonitza este de asemenea într-o evidenta transformarea. expresiei sale artistice. Dar transformarea sa nu porneşte din modificări interioare, din exigentele unei sensibilităţi care urmăreşte maximum de diferenţiere a proprhlor reacţii, sau maximum de realizare în redarea acestor diferenţieri. Dl Touitza pare a fi subjugat de câtva timp de un vis trădafirm de alintare şi înfrum setare a naturii contemplate. Balcicul său e cufundat într-o ploaie de lumina crudă în care nesfârşite dimineţi poetizate par a fi filtrat lumini roze şi 0 Pace se aştern somnoroase pe albele ţărmuri. Formele însele împrumuta ondulaţii şi simetrii ritmate, se înscriu în conture simple, a căror armonie liniara pare a voi să trezească îndepărtate melopeice melodii. Este o viziune aproape decorativă a priveliştilor zugrăvite, poetizată şi îndulcită printr-o armonie de culoare rarp dă sugestii de Japonie şi de basm oriental…

Între cei doi artişti atât de divers inspiraţi de frumuseţi candide şi aeriene dl. Han aduce ponderea masivă şi gravă a sculpturii sale ginita contrat g constructiv. Va fi un studiu de făcut asupra acestui artist care, pornind de 1 ispitiri impresioniste uneori rodiniene, trebuia să alungă la expresia arhite turală rffă a operelor sale de maturitate, pentru a încerca în urma o trecere către forme mai libere, mai descătuşate de geometric, sugermă câteodată apropieri de Maillol. În expoziţia de acum, câteva studii de nudun dau aceasta fiorcă de răutare nouă. Dar urmele policletice ale geometnsmului cultivat atâta Teme de artist stăruie încă şi acum. Gândirea sa rămâne mea înscrisa în necesităţile logică şi de statică constructivistă ce nu pot fi uşor înfrânte. Opera cea mai de seamă din expoziţie, nudul de bronz toată calităţile de concepţie şi de realizare ale sculptorului. Forma e stnn, adunată în linii care converg realizarea e simplă şi masiva,

concepţia întreaga frizatăvo idee care. totodată abstracţie voită şi construcţie adânc, la în materie. Printre operele realizate până acum de dl. Han, *Elegia* aceasta va r mine desigur printre cele mai puternice şi mai expresive.

R insif N-aş vrea să termin însă fără a aminti de încă o expoziţie deschisă, de curând la Fundaţia Dalles: expoziţia de picturi, desene colorate şi gravuri a domnului R Iosif Talentul d-sale nu se face remarcat acum penţiu mina oară. În diverse expoziti! colective sau la Saloanele Oficiale din ultimii am, domnia sa a expus lucrărf-are au meritat atenţie prin conştiinciozitatea studiului, Printr-o tehnică cu totul îngrijită şi printr-o sobrietate de gust care îi e personală. Gravurile şi desenele colorate mai cu seamă, cu acordurile discrete de culori uşoare pe fonduri de negru nuanţat, sunt lucrări în care dl. Iosif realizează efectele sale cele mai reuşite. Este o împerechere de pictură şi de tehnică grafică, în care se simte studiul îndelungat şi pasionat al artistului. Iar din asemenea calităţi putem aştepta fără îndoială şi alte rezultate fericite.

ELENA POPEA

În nimbul auriu al acestei toamne, care pune palete pe cer şi suflă smalţuri colorate peste lucruri, anotimpul artistic s-a deschis cu expoziţia demnă de interes a d-nei Elena Popea. În sala Dalles, aproape cincizeci de picturi şi vreo douăzeci de acuarele şi desene colorate aduc încă o dată înaintea publicului talentul acestei artiste, a cărei activitate s-a arătat rodnică în ultimii vreo zece ani.

— Expoziţii mai vechi ne-au obişnuit cu viziunea plină de transparenţe şi de jocuri colorate, pe care pictoriţa o pune mereu în tablourile sale, oricât de variate sau de opuse îi sunt temele de inspiraţie. Peisaje şi scene olandeze, aspecte pariziene, privelişti sudice de Italie sau Spanie, ori tipuri şi aspecte din Ardealul nostru, s-au perindat cicluri-cicluri în expoziţiile artistei, căutând parcă

să ne redea nu atât realitatea însăşi, cât răsfrângerea ei în oglindiri interioare. D-na Elena Popea nu descrie realitatea şi nu ţine să-i fie fidelă. Pictura sa nu ne dă itinerarii geografice sau ilustraţii ale locurilor văzute. Nu ne dă câteodată nici măcar acea sumă de caractere tipice care poate face specificul unui peisaj. Natura oferă acestei artiste mai mult motive – le-aş numi mai degrabă rudimentare – pe care intuiţia sa le prelucrează, le destramă şi le recompune, despuindu-le de elemente obiective şi creându-le complexităţi noi de culoare şi de spaţiu, pentru a ajunge la imagini derivate, în care aflăm mai mult lumea dinăuntru decât lumea din afară a artistei. De aceea sunt şi atât de asemănătoare aceste privelişti în care cerul şi lucruri nordice se răsfrâng la fel cu cele sudice, ca într-un singur caleidoscop colorat, care nu e altul decât ochiul pictoriţei. Lumea zugrăvită de ea ne apare astfel fără alt specific decât al acestei viziuni interioare, desfăşurată în aceeaşi fluidă ondulare de culori şi în acelaşi arabesc de linii pe care le-am întâlnit şi în expoziţii anterioare, definind temperamentul şi maniera artistei.

Expoziţia de acum nu aduce vreo modificare în acest fel de a vedea al pictoriţei. Temele de inspiraţie sunt reveniri la motive înfăţişate şi altă dată. Spania şi Olanda, Italia, Parisul, Ardealul, sunt prezentate din nou, alături de câteva lucrări de natură moartă sau de schiţe de portret. Şi încă o dată, nu e deloc vizibilă preocuparea artistei de a ne da realitatea obiectivă. Lumina gălbuie a Olandei, atmosfera tremurătoare şi pudrată a Senei, strălucirea crudă a Sudului se filtrează parcă prin nevăzute filtre pentru a da o singură viziune, de atmosferă, de lumină, de culoare. Arabescul fin şi graţios este şi acum ţesătura principală a tablourilor d-nei Popea. Uneori el e precis vizibil în desenul lucrărilor, tras în negru sau numai zgâriat; alteori, şi fără a fi indicat, îl urmăreşti în

întretăierile capricioase ale planurilor colorate. Dar imaginea, subtil.com *Gândirea*, *Cluj*, *XIII nv. 7*, *noiembrie 1934*, *p. 298 – 299*

pusă în asemenea jocun de la™, de compoziţie, care e ca un ecran de p., orectar: a lucrarM V

aeriană nu se desfăşoară pentru a, ntin™t fluid şi nedefinit artiste, preferă o opt. cu şi creează înapoia lucrurilor, care au p De aceea printre lucrările cele fondul iluzoriu şi subiectiv al aces or 1 fe: *u t din M altor ca* unde, înapoia mai bune vom întâln tablouri cumie acea S1 palpabilă a reacatargelor ce se în şira în primul p dematerializată, a catedralei roze, lităţii, se desfăşoară viziunea uşoară, aproape dei Alteori, planurile plutind parcă în fluiditatea cu totul semnificaţia, de adânc, me ara a, ea, lui ace r aş! n Ian, OTE fac ca în acele *sunt* fri7P decorative. Rareori imaginea se admmai mult efectul unor schiţe p snitialitate decât cea preferată

* – «»;”, oare siâlfă îsă SII?!!!:! Iii va avea încă de adâncit probleme pe ea y realizeze mai clar viziunea

Lucrări de proporţii mai mar,» vor aşteptăm în

* * * – neîndoielnicului talent al artistei.

SCHWEITZER-CUMPĂNA

ta „rp. cest artist – unul dintre cei mai harnici şi mai pasionaţi de arta sa dar încă atât de puţin familiar în atmosfera artei romaneşti am mai avu ocazia de a vorbi, stăruind asupra formaţiei sale impresionis e.

Pictura sa pornea acum vreo 20 – 25 de am, de la impresionismul munhenez a cărui violentă de culoare şi preferinţă pentru efectele excesive avea „a şi – aseascâ în artistul nostru unul din interpreţii cei mai convinşi şi mai con: eent e „Po iţie de acum vreo doi am pe care dl. Schweitzer-Cumpana ner oferit-o cri lucrări executate în Franţa arăta în chipul cel mai evident cât de subiugat era încă pictorul şcolii de la care pornise, chiar atunci e n venea în contact” u o pictură atât de temperată şi de

echilibrată cum este cea franceză. Viziunea sa, întreţesută din contraste violente şi din tonuu de-uoare ce ating uneori incandescenţa, izbutea sa transfigureze şi să ducă la ttbrima până şi peisaiul francez făcut numai din semitonuri, din vibraţii ime de lumina „Ifmian de unei atmosfere dulci, aproape periată. Dl Sweitzer-Cumpana le întorcea din Franţa tot impresionist, dar impresionismul sau rămânea cel din tinereţe, colorat de aceleaşi contraste, risipit în aceleaşi excese care dau picturii sale un aspect de nelinişte inexplicabilă şi de tumult vizual greu de reţinut în cadrul limitat al pânzelor.

O altă expoziţie, anul trecut, în care câteva din lucrări exprimau toată virtuozitatea tehnică şi totodată concepţia întreagă a artistului despre arta sa, ne întărea şi mai mult în convingerea că pictura domnului Schweitzer-Cumpăna! ajunsă la maturitate, nu arăta alte dispoziţii sau alte orientări decât tot cele iniţiale, desprinse de artist din contactul său cu şcoala münchenează. Culorile se concentrau pe pânze, se încrucişau în ciocniri violente, explodau în lumini şi accente crude, parcă pentru a da obiectelor o expresie crepitantă de materie violentată prin lumină. O masă încărcată cu tacâmuri, cu pahare şi cu fructe – una din lucrările cele mai interesante din expoziţie – era ca un cânip de bătălie al luminii, în care totul se găsea în adversitate cu tot, se ciocnea în reflexe violente, se sfâşia în traiectorii şi în tăişuri luminoase, dând impresia unei adevărate drame cosmice, în care elementele se luptau fiecare pentru exterminarea celorlalte. Dl. Schweitzer-Cumpăna izbuteşte câteodată să pună ordine în acest zguduitor război ieşit din paleta sa. împotriva elementelor dezlănţuite, domnia sa găseşte atunci secretul magic pentru a le aduce la supunere. Astfel, după învălmăşeala crâncenă şi ameninţătoare la care asişti, observi cu uimire că tabloul e totuşi realizat, că masa cu tacâmuri, cu pahare şi cu fructe este la locul ei şi

că artistul a ţinut numai să-ţi dea una din iluziile cele mai ciudate, dar şi mai riscate ale luminii”.

Luna trecută am avut, în fine, încă o expoziţie a domnului Schweitzer-Cumpăna la Ateneul Român. O recapitulare de lucrări mai vechi şi un număr destul de mare de lucrări noi, în care temperamentul artistului a avut încă o dată ocazia de *a*. da măsura realizărilor sale. Un Schweitzer-Cumpăna nou nu am găsit însă nici de rândul acesta, poate, dimpotrivă, o înverşunare sporită a artistului asupra mijloacelor sale picturale şi asupra problemelor de tehnică arătate şi în alte expoziţii. Vehemenţa de expresie s-a concentrat de rândul acesta mai cu seamă în pictura de pastă. Unele tablouri – naturi moarte, mai cu seamă – dădeau imaginea unui senzualism pictural împins atât de departe, încât aveai impresia că mâna care le-a zugrăvit, ag lomerând pasta până la exces şi dându-i până şi elementele de a exprima tactilul şi gustozitatea, a avut impulsul de a modela aceste imagini nu în iluzii picturale, ci de-a dreptul în concret şi în propria lor materie, pentru a satisface, odată cu văzul, toate celelalte simţuri perceptive.

Este un fel de a zugrăvi care relevă desigur mult temperament, dar care ne face şi să ne punem întrebarea despre limitele iluzionismului pictural. Căci pictura e totuşi o artă mentală, în care alte senzaţii decât cele ale ochiului nu trebuie să intre decât tot prin decantarea lor spirituală. Imaginea artistului trebuie să rămână pură de ingredientele realităţii, chiar dacă preferinţele pictorului pot merge până la o adevărată pasiune pentru materia în care lucrează. Dl. Schweitzer-Cumpăna se lasă antrenat prea departe în înclinaţia sa către concret. Materia sa primează asupra celorlalte condiţii ale picturii, ceea ce nu poate fi în avantajul lui. Căci de câte ori paleta sa izbuteşte totuşi să se elibereze de excesul de pastă, iar ochiul se lasă ademenit de contemplarea unor forme mai pure şi mai

spiritual văzute, realizarea sa pune în evidenţă elemente care denotă un pictor cu însuşiri adevărate. Voi aminti astfel figurile de *Ţărănoi* sau *Portretul unui turc*, din expoziţia recentă, care, larg văzute şi mai temperat realizate în culoare, nu erau lipsite nici de stil, nici de calităţi picturale.

Temperamentul domnului Schweitzer-Cumpăna întrece poate aceste realizau. Dar nu ştiu dacă problema esenţială a artei sale nu este tocmai dominarea prop, lu’” temperament, pentru o e. primare mă. limpede 5. mă, echthbrata, în care pictura sa şi-ar putea găsi realizări mult mai adâncite şi mai durabile.

ISER

O expoziţie a lui Iser este întotdeauna o mare sărbătoare a ochilor. Imagini puterăce ieşite din vibraţia unei palete pline de strălucire, se întrunesc laola ta pentru a-ţi dezvălui în aspecte multiple nu numai viziunea pictorului, Pre°™Pa. de concretul lucrurilor, ci şi o mare putere de reflexie asupra esenţialului alte îasuprapropрhl mijloace de creaţie. De la o expoziţie la alta s-a putut urmări această concentrare a artistului asupra 1 elor sale mweu CL

definirea unei expresii căutate, sau pentru adâncirea ei în reluări mereu înnoite

O imagine plăsmuită e pentru el o primă experienţă menită să d-o” da ™ proces de creaţie, în care forme şi culori sunt neîncetat «penmentate rectate şi trecute prin toate retortele unei rare inteligenţe artistice, pentru a JJ expresii şi interpretări substanţiale, în care imaginea va fi definitiv creai.

Arta lui Iser stă toată în această puternică organizare interioara a viziunii artistice şi în metodica orânduire a procesului sau de creaţi.2. Ue aici şi desfăşurarea picturii lui în cicluri bine determinate şi în reluări ale: unor teme mereu urmărite, studiate şi adâncite. De la chipurile de tu.

reoale-dil-JOab/roagf pe care Iser începea să le zugrăvească acum vreo douăzeci de am când arta nu se concentra mai mult asupra desenului şi asupra culorii elocvente prin intensitate, şi până la compoziţiile sintetice de acum, cu interioare turceşti sau până la cadânele înfăşurate în albe văluri străvezii, unde pictorulurmărite subt de analize de culoare neîntâlnite în pictura lui mai veche, aceleaşi imagini au trecut de nenumărate ori pe sub penelul lui, reflectând noi preocupări şi noi încercări de realizare a unor intuiţii plastice în neîncetata transformare. ArtaJm-Isei s-ar putea urmări astfel cu certitudinea de a-i reconstitui întregul proces de creaţie în aceste reluări şi replăsmuin mereu noi ale unei siingureteme u intuiţia puternică a artistului se dezvăluie secondata şi de o lucida raţiune este ţică, ce este capabilă de a adânci probleme şi de a duce exprimarea artişti până la esenţial…

Expoziţia din anul acesta, una dintre cele mai extinse şi mai complexe din câte ne-a oferit pictorul până acum, nu face excepţie de la aceasta rebu a artei lui Iser. Cicluri noi de inspiraţie, pline de studiu şi concentiare, se a se alături de teme vechi, în care ochiul pictorului stăruind, aduce n noi moduri de a vedea. Chipurile de turcoaice de pildă, sau corn-Po-jk interioare orientale, pe care le-am întâlnit cred în toate expozi 11 încoace, stau alături de temele spaniole ce-l urmăresc numai de câţiva ani ci balerinele sau arlechinii lui binecunoscuţi, şi de teme mai noi, cum sunt p velistile de parcuri, peisajele dobrogene sau vederile orăşeneşti, bucureştene mai cu seamă, ce par a-l fi interesat mai mult în vremea din urmă.

În toate, arta lui Iser este clădită pe aceleaşi elemente solide ale unei viziuni clare şi sintetice, în care imaginile sunt concepute plastic şi realizate cu o mare forţă de obiectivare. Nu voi stărui asupra acestor elemente pe care le-am analizat îndeaproape în altă împrejurare.

Desenul lui Iser, puterea lui de concepţie în compoziţie, sau valoarea expresivă a culorilor lui concentrate şi gândite în ritmul plastic al întregii imagini sunt elementele pe care le regăsim şi în picturile de acum, aşa cum le întâlnim în toată opera artistului.

Dar pictura lui Iser e îndreptată în vremea din urmă şi către preocupări noi, pe care pictorul pare a le cultiva cu o stăruinţă mereu accentuată. Câteva lucrări, printre care voi cita mai cu seamă două-trei din chipurile sale de cadâne sau unele figuri spaniole, prezintă un cromatism şi un gen de a trata culoarea care nu erau familiare picturii lui mai vechi. Culoarea intensă, atât de caracteristică lui Iser, urmărind mari efecte plastice şi concentrându-se mai cu seamă în tonuri fundamentale de roşu, de verde sau albastru, o regăsim şi acum în tablouri care impresionează prin vigoare şi strălucire. Dar alături de acestea, ici şi colo, în lucrări ce ies mai puţin în evidenţă deşi nu pot fi trecute uşor cu vederea, apar tonuri mai discrete, încercări de a reda transparenţe şi analize de culoare care ne vorbesc şi despre o altă viziune a artistului, mai puţin îndreptată către amploarea formelor şi a tonurilor, dar mai subtilă şi mai preţioasa poate în efecte. Expoziţia anterioară celei de acum sublimase această înclinaţie, încă nu cu totul decisă, şi mi se pare vrednic de notat faptul de a o regăsi şi în lucrările prezentate anul acesta.

Dar stăruinţa principală a artistului în expoziţia de acum, ca şi în cele de vreo câţiva ani încoace, este fără îndoială peisajul. Plăsmuitor viguros de forme expresive, atent mai cu seamă la plasticitatea şi forţa lor coloristică, Iser n-a putut ocoli multă vreme o preferinţă firească pentru pictura de figuri şi compoziţii, în care arta lui putea atinge dintr-odată realizări maxime. Peisajul îi cerea poate o viziune în alt fel alcătuită, un colorism mai puţin strălucitor dar mai complex şi mai analitic, o paletă mai uşoară şi mai adaptată jocurilor de transparenţă şi variaţie

a atmosferei. Iser n-a încetat în anii din urmă să-şi îndrepte o mare parte a strădaniilor către această problemă a artei sale. După expoziţia de acum câţiva ani cu lucrări făcute în sudul Franţei, după expoziţia spaniolă sau cea care i-a urmat, expoziţia de anul acesta este într-o mare măsură consacrată şi ea peisajului.

Transformările de paletă ale pictorului sunt vizibile acum, şi pot fi uşor urmărite în lucrările expuse recent. Unele din ele, amintind lucrări mai vechi, sunt concepute într-o culoare densă, puţin diferenţiată, în care verdele puternic, albastrul, roşul, ţin încă de gama tablourilor lui cu figuri. Sunt peisaje în care artistul rămâne încă la viziunea lor plastică, pe care paleta sa încearcă să o traducă prin efecte de concentrare şi strălucire. Culoarea începe a se uşura, iar diferenţierile se accentuează numai în lucrările din Spania, sau în cele executate în Dobrogea, unde pictorul pare să fi avut mai mult revelaţia genului. În altele însă, cele cu privelişti de parcuri mai cu seamă, care îl amintesc poate şi pe Ltrillo, realizarea este şi mai uşoară, şi mai spontană, în contrast cu genul peisajelor mai vechi.

Vom putea deduce din aceste elemente cum va fi paleta de peisagist a pictorului în expoziţiile sale viitoare? Cred că încercarea ar fi temerară. Căci Iser este un creator destul de fecund, cu un temperament destul de bogat, pentru a ne putea aştepta oricând în arta sa la noi formule de exprimare şi la noi sinteze ale viziunii sale.

EXPOZIŢII BUCUREŞTENE ÎN IANUARIE

Sub cerul plin de toane al lunii din urmă, în care augurn au şi citit desigur toate asprimile ca şi blândeţile ce ne aşteaptă, an nou s-a deschis pentru plastica românească, purtător de speranţe şi de pregătiri de fapte mari. Anul care a trecut a fost, e drept, un an ca toţi anii. Nicio ploaie de stele n-a brăzdat cerul care ne acoperă, niciun stâlp de foc nu s-a ridicat în drumul nostru către

lumea pe care ne-o dorim. Câteodată, călători destinaţi drumului, ne mulţummi şi dacă la popasul obişnuit caravana a izbutit să ajungă fără aventuri prime] dioase şi fără mari pierderi. Drumul stă deschis mereu înainte. A om avea poate altă dată popasurile eroice pe care nu le-am avut acum.

La începutul altui an şi al altor străduinţe, toate optimismele nejant deci îngăduite. Şi nu ne vom mira dacă în rândurile celor care au şi păşit către himericele cuceriri, vom afla mai cu seamă tineretul, mai nerăbdător şi mai dornic de fapte mari. Luna care a trecut a fost, într-adevăr, pentru arta noastră plastică o lună a tineretului. Expoziţiile s-au succedat în toate sălile pentru a ne arăta realizările câtorva artişti pe care îi cunoşteam de mai înainte, sau pentru a face intrarea altora mai tineri, ale căror nume le însemnam acum pentru prima oară. Talentele n-au lipsit. Unele sunt chiar destul de încercate şi păşesc pe drumul sigur al realizărilor. Celelalte merită să fie şi ele amintite, măcar pentru speranţele pe care le pot trezi…

N-a lipsit nici chiar un mic salon al artiştilor tineri, pe care asociaţia Grupul nostru” I-a organizat la „Mozart”. Fără tendinţe-programatice şi fără caracterul militant care justifică de obicei asociaţiile şi grupările în arta, falanga artiştilor despre care vorbim ni s-a prezentat şi în alte rânduri cu acelaşi caracter de liberă tovărăşie ţinută laolaltă numai de prietenia dintre membri şi poate de un anumit nivel artistic pe care fiecare înţelege să şi-i impună. Nu e puţin nici atât pentru stimulentul ce poate rezulta dintr-o astfel de towraşie, ca şi pentru atmosfera de senin idealism pe care o presupunem în sânul comunităţii. În vremuri în care încurajarea din afara este atât de slaba şi în care arta’ e din ce în ce mai părăsită sensului de „nobila inutilitate solidaritatea, fie şi platonică, a artiştilor poate fi un serios sprijin al străduinţelor lor atât de

PU în Dar Subliniind acest avantaj al tinerei

înjghebări artistice, nu ne putem opri să nu facem şi o observaţie care priveşte însuşi sensul şi posibilităţile de Seces ale grupării. De ce oare într-o expoziţie atât de restrânsă, în care unu din artişti nu *Idnc* mai mult de două-trei lucrări, să întâlmm atât de puţine realizări inedite? Expoziţia de anul acesta a avut aproape un caracter retro spectiv. Unele lucrări le-am întâlnit de două şi de trei ori în diverse exPoziţu-Să fie atât de puţin activi membrii tinerei grupări incit să fie nevoiţi să se repete. Expoziţiile retrospective nu prezintă interes decât în cazul artiştilor care ex Pu la mari răstimpuri, sau pentru manifestări colective făcute să îmbrăţişeze aspecte mult mai cuprinzătoare ale artei. „Grupul nostru" ar câştiga-desigur dacă în aceste întâlniri anuale s-ar prezenta cu realizan noi, care să justifice m-aş vacrifiaul-unei-ex-ozre au neglijat asemenea cerinţa de noutate, poate fi citat dl. Băjenaru, cu peisajele şi naturile sale moarte, în ulei în acuarelă. Este un pictor ale cărui calităţi n-au trecut neobservat nici n expoziţiile anterioare, unde ni s-a arătat întotdeauna destul de preocupat de un cromatism în genere luminos şi vibrând în expresii îndrăzneţe. Îmi amintesc chiar că într-una din aceste expoziţii, paleta sa ataca game de roşuri atât de cutezător întrebuinţate, încât i le-am şi reproşat atunci pentru excesul la care ajungeau. Expresia artistului era totuşi clară şi energică, lăsând să se vadă un temperament de colorist capabil de a-şi defini impresiile şi de a le închega în imagini personale. Nu ştiu ce a putut interveni pentru ca pictura domnului Băjenaru să ajungă acum la o culoare mult mai puţin limpede şi la o viziune câteodată chiar şovăitoare. Până şi în acuarele, culoarea sa de acum rămâne tulbure şi fără luminozitate. Abia într-o lucrare, sau două, în natura moartă mai cu seamă, reprezentând un *Coş cu fructe pe o masă* – una din lucrările cele mai bune din expoziţie – am regăsit calităţile de colorist ale artistului şi putinţa sa de realizare

armonioasă şi clară. În incertitudinea prin care pare să treacă artistul, lucrarea aceasta i-ar putea fi un punct de îndrumare dintre cele mai sigure şi mai fericite.

Alături, dl. Papatriandafil a expus numai două lucrări mai vechi, şi un desen simplu şi de o molatică, aproape simplă execuţie.

Mai harnică a fost d-na Nina Arbore, cu uleiurile sale în alb şi negru. Desenul extrem de simplificat al artistei şi tendinţa de a izola obiectele pe fonduri netede, fără variaţii coloristice, dau picturii sale un aer de constrângere, de limitare voită şi uneori de monotonie. La aceasta s-a adăugat anul acesta şi tonul foarte închis, în unele lucrări aproape fuliginos, al paletei întrebuinţate. Am preferat dintre lucrările expuse, gravurile, în care am regăsit şi tehnica şi stilul pe drept apreciate ale artistei.

Numai două lucrări a prezentat şi dl. A. Kessler, pictor cu reale însuşiri de colorist şi cu înclinaţii către o viziune analitică a lucrurilor. Picturile prezentate acum au fost oarecum variaţii pe un singur ton de culoare, nu lipsite însă de armonie şi de o justă nuanţare a valorilor.

Despre peisajele bucureştene ale domnului Phoebus am vorbit nu de mult în altă parte, în legătură cu expoziţia sa de la „Cartea Românească” Sunt lucrări care făgăduiesc o interesantă evoluţie a artistului, eliberat de rigiditatea desenului său de odinioară. Şi e de sperat că viziunea aceasta nouă vom putea să i-o apreciem în curând nu numai în peisaje, dar şi în portretele şi compoziţiile sale.

Un panou destul de bogat şi de îngrijit a înfăţişat dl. Nichita, ale cărui peisaje în ulei ne-au arătat încă o dată. temperamentul echilibrat şi expresia facilă a artistului, înclinată către o potolită şi egală interpretare a lucrurilor. Coloritul domnului Nichita este plăcut şi nu lipsit de strălucire. Viziunea sa în general e aceea a unui pictor care găseşte în sine destulă vibraţie pentru a da viaţă lucrurilor. Meşteşugul de asemenea nu-i lipseşte. Dar toate

aceste calităţi sunt poate prea mult ţinute pe acelaşi plan. Pictura sa rămâne prea egală de la un tablou la altul, pentru ca să nu-i dorim artistului o revizuire a mijloacelor sale picturale şi o concentrare mai atentă asupra propriei sale arte, pentru o expresie mai adâncita şi mai variată, care nu este în afara posibilităţilor artistului.

Dl. P. Miracovici s-a prezentat cu panoul cel mai bogat şi la locul de onoare al expoziţiei. Peisajele sale, menţinute toate într-un ton de gri-verzui şi într-o liniatură moale şi simplificată, le-am mai văzut însă în expoziţia sa de acum un an, când am remarcat în ele unele amintiri din Corot. Portretul de dimensiuni mari pe care l-a prezentat acum era, cred, singura lucrare nouă. Realizarea lui s-a oprit însă la un colorit prea dulce şi la o manieră prea sumară şi netedă pentru ca pictura să câştige şi expresivitatea necesară.

Despre desenele colorate ale domnului T. Soroceanu am vorbit de asemenea de curând, cu prilejul expoziţiei artistului la Ateneul Roman. Sunt lucrări în care calităţile de desenator ale domnului Soroceanu apar cu o claritate şi o graţie spontană, care ne fac să aşteptăm cu interes realizările viitoare ale artistului

Lucrări inedite a prezentat dl. A. Moscu, mai cu seamă peisaje în ulei, îngrijit pictate, cu o mare atenţie pentru realitatea înfăţişata. A. Moscu este-un artist în desfăşurare lentă şi metodică. Ochiul său ştie să urmărească cu răbdare obiectul studiat şi să-i redea cu conştiinciozitate şi cu scrupul de adevăr. Personalitatea sa poate se cam eclipsează îndărătul acestei obiectivităţi. Artistul stă direct în umbră, lăsând să vorbească mai mult lucrurile ieşite din mâna sa. Dar cred că, datorită seriozităţii cu care pictorul urmăreşte acum numai dobândirea meşteşugului, vom vedea apănnd într-o zi, în luciările sale calme şi ponderate, şi expresia personalităţii sale acum disimulată.

Lucrări cunoscute a prezentat şi dl. Şt. Constantinescu, care şi-a avut de curând expoziţia sa de acuarele tot la „Mozart”. *Autoportretul* în ulei merită însă a fi reamintit pentru calităţile lui de culoare, ca şi pentru execuţia sobră şi concentrată. A.

Dl. Avakian a adus câteva lucrări noi, reprezentând caricaturi în laviuri uşor colorate. Nota de umor nu le lipsea. Ele erau însă prea expeditiv executate, iar unele aveau prea mult aerul unor încercări, pentru a justifica osteneala de a fi prezentate într-o expoziţie. În cartoanele artistului, ele puteau servi mai bine pentru lucrări viitoare mai studiate şi mai importante, în care am putea găsi o trăsătură nouă a talentului acestui artist.

Cât priveşte sculptura, domnii Baraschi şi MacConstantinescu au fost singurii care au prezentat câteva lucrări, de asemenea văzute şi înainte. Cel dintâi, perseverând într-un – gen prea puţin structural ca să poată reuşi în lucrări de plastica mai importante – şi o probă destul de elocventă am avut în monumentul de război expus recent în faţa Palatului Cercului militar; cel de al doilea, dovedind încă o dată talentul său excepţional pentru o plastică în care tehnica savantă «e aliază întotdeauna cu subtile cunoştinţe intelectuale. Chipul de *Korai* arhaică pe care l-a expus acum, ca şi figura de *Circe* cu donatelliene amintiri îşi au locul printre cele mai bune realizări ale domnului MacConstantinescu.

La Ateneul Român, dl. Sever Burada a prezentat un număr destul de însemnat de picturi, peisaje de la Balcic îndeosebi, nuduri, figuri, naturi moarte, reprezentând o activitate de câţiva ani. Dl. Burada este un pictor sârguincios, pentru care materia primă a artei e sentimentul său poetic faţă de natură. O educaţie academică, îmbinată cu un colorism de derivaţie oarecumimpresionistă, formează mijloacele acestei picturi, în care artistul pare să vadă un fel de confesiune

înduioşată a gusturilor şi preferinţelor sale sentimentale. Paleta sa e albastră şi roz; materia e moale şi spumoasă; penelul blând, subiectul însuşi docil şi uşor zâmbitor. Este o imagine a lumii zugrăvită parcă de temperamentul unui poet visător, care, năzuind la o lume mai frumoasă şi mai bună decât cea reală, priveşte lucrurile vărsând întotdeauna şi o lacrimă asupra lor…

Cu dl. R. Iosif, care şi-a avut expoziţia la Dalles, trecem însă la o altă categorie: a artistului preocupat de meşteşugul artei sale şi de expresia-pur vizuală a acestei arte. Dl. Iosif este un studios, căruia aproape nu-i găsim pereche printre tinerii noştri artişti. Pornind de la grafică spre pictură, şi practicând tehnicile cele mai subtile şi dificile, domnia sa îşi descoperă neîncetat noi probleme de rezolvat şi noi studii de întreprins, pentru lămurirea unei viziuni solicitate deopotrivă şi de grafică şi de pictură. Rezultatele se văd în lucrările întotdeauna interesante pe care le expune. O cunoaştere aprofundată a meşteşugului, o conştiinciozitate rar întâlnită, un bun gust neîndoielnic, dar şi o ciudată interferenţă, uneori voită, alteori poate involuntară, între tehnicile şi genurile practicate. Grafica sa se aliază de atâtea ori cu culoarea pentru a obţine valori subtile, pe care numai albul şi negrul nu le-ar putea da desigur. Dar mai puţin voită e poate pătrunderea viziunii grafice în pictura sa care, din această cauză, rămâne oarecum constrânsa şi ţinută numai la efecte de mare sobrietate. În expoziţia din anul acesta am putut întâlni astfel tablouri în ulei, a căror ţesătură intima era liniatura neagră a desenului, culoarea restrângându-se la un singur ton general, din care artistul se mărginea să scoată nuanţele şi valorile necesare. Efectul era fără îndoială preţios. Artistul transpunea în culoare o problemă îndelung studiată de el în alb şi negru. Dar prin asemenea experienţe, pictura în sine pierde, împuţinându-şi fără motiv calităţile ei de culoare şi de strălucire. Arta

domnului Iosif va face un pas decisiv numai când va ajunge la o diferenţiere limpede a tehnicilor pe care acum stăruieşte încă să le îmbine.

Cu expoziţia domnului C. Vlădescu de la „Mozart” ieşim desigur din rândul manifestărilor tinereşti din luna aceasta. Dl. Vlădescu este un artist care are satisfacţia de a-i vedea uneori pe propriii săi elevi expunând. Iar lucrările pe care ni le înfăţişează acum vorbesc destul în această privinţă. Desenul corect, compoziţia îngrijită, culoarea bine folosită şi mai cu seamă sobrietatea şi măsura cu care sunt realizate toate lucrările artistului, sunt ale unui maestru care, înconjurat de tineri ucenici, e conştient de răspunderea sa pentru fiecare atingere a penelului pe pânză.

Îmi rămâne prea puţin loc pentru a vorbi şi despre expoziţiile celor mai tineri, care vin să se prezinte pentru prima oară publicului. Ele au fost luna aceasta deosebit de numeroase, şi câteva din ele măcar au scos în evidenţă talente în care se pot pune speranţe.

Înaintea tuturor trebuie să-i menţionez desigur pe dl. Bâşcu, ale cărui lucrări expuse la Dalles au revelat un talent cu adevărat remarcabil. Personalitatea artistului e încă nedecisă. În lucrările expuse există moduri de a vedea şi preferinţe în care ai impresia că ai putea distinge cel puţin trei pictori la un loc. Unul mai sintetic, care încearcă să definească imaginile prin simplificări, atât de linie cât şi de culoare; altul destul de sensibil la nuanţe şi la o prezentare mai diferenţiată a lucrurilor; în sfârşit, în două-trei lucrări cele cu chipuri de mineri văzute în efecte tari de umbră şi lumină – avem încercări destul de izbutite într-un gust însă cu totul academic, în contrast cu celelalte picturi prezentate. În toate însă talentul artistului şi puterea de a se exprima uşor şi personal sunt vizibile. Desfăşurarea disciplinată a acestor calităţi ne va da, desigur, un pictor de care se va ţine seama.

Tot la Dalles am avut şi expoziţia domnului Sorin Ionescu, artist foarte tânăr, cu un talent evident, dar cu o pregătire încă insuficientă pentru pictură. Desenele sale colorate însă, cu vederi din Bucureşti, sunt excelente şi ele ar putea da îndemn artistului pentru cultivarea mai îndeaproape a graficii propriu-zise.

Desenul colorat şi acuarela au fost reprezentate şi în expoziţiile drelor Victoria Constantinescu la „Hasefer”, şi Lena Constante la Dalles. Cea dintâi, prezentând schiţe de mult bun gust şi de o înflorită viziune a Balcicului, cea de a doua arătând calităţi într-un gen miniaturistic şi spiritual, în care vedem mai cu seamă posibilităţile unei îndemânatice ilustratoare.

În sfârşit o menţiune trebuie făcută şi despre expoziţia de picturi a d-nei în snrşu o Mozart” ca şi despre aceea cu mici sculpturi a

*> „ar5 lind disp” iţii pe care studiul stăruitor le-ar putea dezvolta.

THEODORESCU-SION

Judecând arta după sensul ei de gravitaţie cred că se de ridicare de la pământ şi de dematerializare prin armonie. Aceasta arta e muzicala-iustrare & observaţiei de mai Sus o poate constitui oric-e dii-dâfii ssmgip coboare această scară într-un sens invers scopului principal al artei’s

Cu pictorul Theodorescu-Sion, la care mă gândesc făcând aceasta *thtrjăă* & *SOR* = Caar = şi *S*%*Z4*%*

+ „O liniilor sau a culorilor în care o analiză amănunţita ar putea ştabi

SSL. i mod?” la A” ac-KRealitatea stă înaintea artistului a.» *, ductilă ce pătrunde în plăsmuirea picturala numai supunându-se ace „enţe Temperamental pictorului îi imprimă sensul de gratros. de volubri ş.

melodic pe care l-am numit muzicalitatea artei.

Temperamentul acesta îl putem urmări aproape în

toată desfăşurar nirturii d hâi Theodorescu-Sion. Am în mina întâmplător un catalog al Salo-Tn”. „Tr tatoun1 Ut ECS a A peislaâe Clmuttămphrate-artis fuâcăuta întotdeauna un element de accentuare ritmică, ce ajungea esenţial, constituind preocuparea sa principala.

— Mai târziu, arta domnului Theodorescu-Sion a devenit mult mai complexă. Linearitatea şi stilizarea s-au atenuat. Culoarea a trecut pe primul plan al preocupării pictorului. Când Cezanne pătrundea – târziu – în pictura românească şimodifica viziunea mai tuturor artiştilor noştri, arta domnului Theodorescu-Sion vădea concepţia nouă de spaţialitate vizuală-şi de diferenţiere coloristică pe care marele francez a izbutit să o impună picturii moderne. În etape succesive, artistul a ajuns până la acele compoziţii complexe de acum vreo zece ani, în care subiectele rustice se împleteau cu o bogată fantezie, pentru a ne oferi o adevărată feerie a lumii noastre ţărăneşti, văzută în fluide armonii coloristice şi întreţesută într-un melodios sentiment idilic.

Pictura domnului Theodorescu-Sion nu se îndepărta astfel, nici în această formă, de sensul muzical care îi stă în esenţă. Dimpotrivă, pictorul găsea noi elemente de concepţie şi realizare pentru a răspunde dispoziţiilor sale lăuntrice atât de hotărâte. Experienţele lui tehnice extrem de variate, neîncetatele transformări de manieră care s-au putut urmări de la o expoziţie la alta, trezind uneori nedumeriri în privinţa expresiei artistului, n-au putut modifica nimic din înclinaţiile fireşti ale pictorului, ispitit întotdeauna de exigentele muzicale ale temperamentului său. Tablourile lui se intitulează de atâtea ori „Preludiu”, „Acord cromatic”, „Acord simfonic”, anume pentru a sublinia această preocupare. Iar în complexul de valori coloristice sau de arabescuri lineare care le alcătuiesc, nu e greu de descoperit adeseori şi leit-motivul 18S ce constituie melodia interioară a acestei arte bazate pe

muzicalitate.

Expoziţia din urmă de la Fundaţia Dalles nu se abate nici ea de la această definiţie. Dl. Theodorescu-Sion e mai volubil poate şi mai pasionat decât oricând de sensul fluid şi cântător al artei sale. Peisaje luminoase, încheiate în suple linii ondulate, figuri de femei zugrăvite cu o graţioasă întorsătură a penelului, naturi moarte pline de strălucire şi ordonate armonic ca nişte arpegii colorate se rânduiesc într-o trecere de culori şi forme al căror limbaj e plin de claritate şi de graţie spontană.

E drept, toată această armonie se desfăşoară – dacă îmi sunt îngăduiţi termenii – mai mult în sensul unei linearităţi melodice, decât în orchestraţia complexă a unei dezvoltări simfonice. În această privinţă expoziţia de acum este o continuare a celei de anul trecut, când pictorul şi-a manifestat decis această nouă preferinţă estetică. Două-trei expoziţii anterioare ne arătaseră încă încercări variate ale artistului de a stărui asupra compoziţiei unei culori şi de a obţine, din teme pur coloristice, valori şi efecte multiplu armonizate. Expoziţiile din urmă par a fi renunţat însă la asemenea elemente, care fac din pictură mai mult o artă de analiză decât una de cursivitate dialectică. Cu dezinvoltura obişnuită, dl. Theodorescu-Sion trece la o atitudine estetică nouă, pe care anul acesta ne-a demonstrat-o în continuare. Arta sa se întoarce de la subtilităţile studiului de pur cromatism la expresia mai clară şi mai curgătoare a unei picturi de imagini, în care conture gracile se întâlnesc cu un colorit bogat şi elocvent.

Nu va fi desigur nici aceasta ultima formulă a picturii domnului Theodorescu-Sion. Şi nu este exius ca, în expoziţii viitoare, un pas făcut înapoi să ne întoarcă iarăşi la experimentări cromatice, acum părăsite de artist. Arta domnului Theodorescu-Sion ne-a obişnuit cu această mobilitate a preferinţelor. Tehnica sa suverană îi îngăduie încercări oricât de capricioase şi transformări ale *gusli* *.

& *sstssrsss* a *istjs* «VSI artistului.

georg L6WENDAL

— O fost deschis de pictorul Georg Lowendal.

Sezonul artistic de anul acesta a fosta care n-am

Străin de origine, venit a P stabilit în Bucovina unde a fost, cred, avut până acum legături artistice: Cernăuţi domnia sa ne-a făcut plăcuta

— Tati, işat: În variate, de la ulei la paste, deprins să priveasca

Dl. Lowendal este de fapt un şi să le redea cu acea grijă lucrurile cu o atenţie ti it la artişti care mânuiesc de preferinţa a exactităţii pe care nu° mt: ilneşt, giluete de muzicanţi sau creionul sau burmul. SchiteleeLr55 Ună cita ascuţime de observaţie şi cita câte un portret sumar, arata mdealui chiar atunci când imaginea precizie de expresie stau la în hârtie. Dl. Lowendal este însă un desenată se reduce la cite-a lm11 otiv Ppână în detaliile cele mai mărunte şi spirit aplicativ, în stare a studia un moţ P individualizare în adevăr rare. a-l reda cu o grijă de adevăr şi cu o Prere We pg aceste calităţi.

Succesul expoziţiei sale dmsaelitate realista şi cu o insistenţa

Figurile de ţărani, zu Sfavite „gfiecare element, sunt într-adevăr imagini în asupra detaliilor care face plastic ănuntului cu forţa de expresie, care artistul a izbutit să imbme ic imaginii or sale fără

Reţinut şi impersonal, urmărind numa ţiglărui amănunt din realitate, altă interpretare decât detalierea cu p portretele migăloase dar pictorul pare a-şi fi annn Dr-Ca şi acelea, chipurile de o dum valoare, de expresie artistică tătile sale de desenator fidel a n în’r-altfel decât prin netezimea contu într-un gen în care imaginea se defineşte yiziunea persoana a relor, şi unde obiectul însuşi este de in P g. redea în pelă a] ele şi liberă a artistului despre lucruri Dl. să ne dea astfel o galerie sale o imagine exacta şi? bl-va

a niituir yorbeşte mai mult chipul inveşa mănăstirilor noastre din Eucovi interpretarea lor expresiva saumântat în culori al ne-a arătat şi în aceste lucrări viziunea proprie a artistului. Însufleţit pentru imaginea ţării noastre, de câtă căldură şi sincera pornire e mărturie, care nu ne-a putut lăsa

Expoziţia sa a fost în întregime o asemenea mart adăugăm şi indiferenţi. La aprecierile meritate de care s-a Ducu „a, i j…

cuvântul nostru de prietenie.

Gândirea – Cluj – XIV» *r. 8, octombrie 1935, p. 438 – 439*

MONUMENTE

La începutul unui nou sezon artistic, când bandierele desfăşurate deasupra expoziţiilor vestesc pregătiri de noi întreceri şi de fapte mari în câmpul artei, eram obişnuiţi să-i întâlnim întâi pe pictori, pe cei tineri mai cu seamă, care mai nerăbdători poate, sau cu mai mult spirit de sacrificiu, obişnuiau să se rânduiască în avangarda bătăliei ce avea să înceapă.

Anul acesta am avut însă o surpriză, care a schimbat aspectul obişnuit al lucrurilor. În locul tinerei avangărzi de pictori, sculptura s-a ivit întâi cu armele mai grele ale artiştilor reputaţi, şi n-au fost numai timidele schimburi de focuri ale unor avanposturi, ci o bătălie mare angajată de la început cu desfăşurări de forţe şi cu obiective importante, cu atacuri şi contraatacuri, cu biruinţe şi înfrângeri, cu morţi şi răniţi rămaşi pe câmpul de onoare.

preludiu paşnic al acestui fapt de arme care avea să înceapă ceva mai târziu, şi nu mai puţin o sărbătoare ce trebuie amintită, a fost inaugurarea la Târgu-Jiu a *Monumentului Ecaterinei Teodoroiu* datorit d-nei Milita Pătraşcu. În piaţa principală a oraşului care se mândreşte cu toţi marii eroi ai Olteniei, o femeie artistă a imortalizat amintirea altei femei ce s-a jertfit vitejeşte pentru patrie.

Opera putea fi concepută ca un simbol de glorificare, sau ca unul de pietate, după cum artistul era înclinat să vadă mai măreţ faptul de arme sau sacrificiul de sine al eroinei. D-na Milita Pătraşcu s-a oprit asupra celui de-al doilea sens, care i s-a părut mai adânc şi mai elocvent pentru inspiraţia artistică; monumentul său e un cenotaf, un simulacru de mormânt, c. a? vrea să vorbească nu numai despre faptă ci şi despre om, aşa cum anticii obişnuiau să facă în memoria eroilor al căror trup căzuse în luptă. Ideea este frumoasă în sine şi are şi meritul de a ieşi din banalitatea monumentelor eroice pe care le întâlnim la fiecare colţ de drum. I se cerea artistei numai originalitatea şi puterea de realizare pentru a face simbolul destul de expresiv şi de adecvat figurii pe care avea să o evoce. D-na Milita Pătraşcu a găsit în arta sa virtuţile de inspiraţie şi de meşteşug pentru o asemenea realizare. Ideea antică a sarcofagului istoriat a trezit fantezia sa ingenioasă, pentru a ilustra în piatra aurie de travertin roman viaţa de fecioară încununată de martiriu a eroinei. Pe treptele simple, făcute nu atât pentru a fi urcate cât pentru îngenunchere, sarcofagul se înalţă masiv, cu acoperământ boltit susţinut de cariatide şi cu cele patru feţe acoperite de reliefuri care povestesc viaţa. Ecaterinei. Este o carte deschisă, o carte tot după modelul antic, de piatră, unde trecătorul pios descifrează ipostazele meritorii ale chipului feciorelnic, de la copilăria neprihănită a eroinei, petrecută în tovărăşia animalelor pe carele adăpa, până la clipa tragică-a coborârii în mormânt, din care artista a ştiut să facăo adevărată Pietà. Întreaga stilizare a acestor reliefuri este de altfel inspirată din vechile reprezentări creştine. Rânduirea figurilor, perspectiva prin suprapuneri, compoziţia ca şi relieful lucrat primitiv şi fără multă adâncime, amintesc de imagini pe care le întâlnim pe sarcofage sau pe morminte din primele secole ale creştinismului.

D-na Milita Pătraşcu a izbutit astfel să ne dea, în acest singular monument, nu numai imaginea glorioasă a femeii-ostaş pe care avea să o preamărească, dar şi transfigurarea ei, înălţarea ei până la simbol creştin şi până la sfinţenie.

Meşteşugul artistei, pe care îl preţuiam de mult în operele sale de plastica mai restrânsă se îmbină astfel şi cu ideea ce poate da semnificaţie de valoare şi adâncime unei opere monumentale. Este desigur tot ce se poate cere unui artist într-o astfel de încercare. Monumentul de la Orgu-Jiu este acum creaţia cea mai de seamă a d-nei Milita Pătraşcu. Cu case poate mândri nu numai oraşul eroic al Goriului, dar şi însăşi arta românească.

Inaugurarea paşnică de la Târgu-Jiu avea să preceadă însă cu puţin bătălia cea mare a sculpturii, care este încă în desfăşurare. O iniţiativa vrednică de laudă a chemat la concurs pe toţi artiştii pentru ridicarea i-păă tării a „Monumentelor celor doi regi”!…], Carol I şi Perdmand. InPiaţa Palatului şi în Piaţa Victoriei, cele două statui ecvestre vor trebui să mia tiseze puterea de concepţie şi de realizare a artiştilor noştri în aceasta artă grea care e sculptura monumentală. Concursul s-a desfăşurat la Fundaţia Dalles, întrunind aproape treizeci de proiecte, şi nu se poate spune că e n-a trezit un mare interes atât în critică cât şi în publicul din Bucureşti. Am asistat într-adevăr nu numai la o întrecere dintre cele mai vii şi mai legitime între artişti, dar şi la o mare bătălie în presă, uncie machetele mfaţişate au fost judecate rând pe rând, cu elogii sau cu severităţi deseori contradictorii.

Nu am de gând să fac aici vreo apreciere cu privire la clasificarea însăşi a lucrărilor. Întâmplarea de a face parte din juriu mă mipiedica sa formulez astfel de aprecieri înainte ca lucrările concursului să fie terminate. Rezultatele generale mi se par însă prea evidente pentru a nu trage din ele une e concluzii privitoare la sculptura

românească în genere. Ele ne arata cel puţ n următoarele două lucruri: întâi că nu lipsesc printre setiipiiom iioştei de astăzi şi artişti care să se poată ridica până la concepţia monumentala, dar în acelaşi timp – iar acest lucru merită toată atenţia – că asemenea artişti sunt prea puţini, sculptura românească rămânând în generalitatea ei mai egra a su nivelul unei arte reprezentative. Talentele nu lipsesc poate. Ele se fac adesea apreciate în sculptura de proporţii mai reduse, destinata interioarelor scopului ornamental. Dar lipsa lor de experienţa, timiditatea lipsa unei solide cunoaşteri a meşteşugului ies la iveală acolo unde nuna meşterului are de dat forme al căror limbaj este făcut pentru mulţime şi pentru durata.

Arta monumentală este de altă concepţie şi de altă execuţie decât cea ornamentală şi de interior. Ea urmăreşte o simbolistică şi o exprimare genei ica pe care nu le-poate atinge opera de proporţii restrânse. Artistul care conce. Pe un monument gândeşte şi creează în numele comunităţii sau al statului, la e tul său creează simboluri ale istoriei, ale fiinţei sociale sau ale autorităţii. El trebuie cultivat deci în acest sens şi îndrumat pentru înţelegerea deplină a menirii lui.

De unde îi poate veni însă o asemenea îndrumare, dacă nu tot de la sta. Cine va putea da încurajarea pentru o artă a cărei funcţie este atât de de ei minată, decât tot cel care se va folosi de roadele unei asemenea sforţări Concluzia e evidentă şi se impune de la sine la sfârşitul acestui concurs at p sunt: sculptura monumentală nu este o inaptitudine a artiştilor noştri. E numai o artă neîndrumată şi neîncurajată. Ea se va putea ridica la nivelul altor activităţi creatoare ale artei româneşti când pregătirea cu mai multă grijă şi când munca lor va fi bine răsplătită. Statul are în această privinţă îndatoriri de neînlăturat. El poate da îndrumare elemente tinere şi poate veghea la organizarea şi încurajarea muncii

artiştilor. Ma gândesc mai ales la menirea celor două şcoli înalţe pe care le avem „prit'la Paris, unde sculptorii trimişi pot avea ca misiune speciala pregătirea pentru arta monumentală. Statul poate sprijini apoi aceleaşi străduinţe prin comenzi oficiale încredinţate artiştilor de talent, pentru împodobirea oraşelor şi a instituţiilor publice. Tot el poate îngriji ca ridicarea monumentelor publice în România să fie reglementată în aşa fel încât comenzile să fie date numai de organe competente şi pe baza unei selecţii serioase. Arta românească n-ar avea decât de câştigat de pe urma unor astfel de măsuri care ar susţine şi ar pune la contribuţie munca şi talentul artiştilor capabili. Artiştii înşişi s-ar găsi în această concurenţă pe un alt plan de creaţie când străduinţele lor ar fi preţuite şi încurajate. Şi poate că, urmând această cale, se vor ivi şi talente neaşteptate, înăbuşite acum de condiţiile grele ale vieţii şi de slaba încurajare pe care o pot aştepta.

CRONICA PLASTICĂ 1935

Îndatoriri de cronicar ne aduc în fiecare an, la căderea ultimei file din calendar, să socotim, ca într-o carte de profit şi pierderi, ce s-a realizat şi ce nu de către artişti în răstimpul anului care a trecut. Socoteală contabilă, pe care ar trebui s-o repudiem dacă ne-am gândi mai bine cât de relative sunt unităţile ce trebuie să le adunăm şi cât de puţin sigură o asemenea aritmetică a unor valori care, de obicei, cresc sau scad în proporţie cu perspectiva din ea.re sunt judecate. De la această minimă distanţă, o istorie a artei, dacă ar fi posibilă, ar însemna de bună seamă, dacă nu întoarcerea pe dos a adevăratei istorii, cel puţin alcătuirea ei dintr-o sumă de curiozităţi şi paradoxuri ce ne-ar stârni mirarea la fiecare pas. Am afla de pildă dintr-o astfel de istorie că în anul nu ştiu cât î.e.n., un artist cu mare nume şi-a dărâmat opera – o statuie – în piaţa publică, pentru că un ciubotar, privind-o, a găsit-o rău încălţată; că în anul o mie cinci sute şi ceva, un pictor

preaiscusit a îmbrăcat cu pantaloniși rochie figurile impudice ale lui Michelangelo la Vatican; că ceva mai târziu, la Toledo, un artist – e controversă dacă era nebun sau genial – El Greco, era chemat în faţa Inchiziţiei pentru că într-o icoană zugrăvise arhangheli cu aripi prea lungi; sau în vremuri mai noi, că un arhitect a izbutit să clădească un palat de cristal fără uşi şi fără ferestre; că un sculptor şi-a expus creaţia

— O statuie ecvestră – pe care publicul neînţelegând-o, a luat-o drept maşină de cusut; sau că un pictor reputat a început, şi ameninţă chiar să sfârşească o mare frescă închinată Aprodului Purice în arta şi istoria naţională8.

Nu voi nega orice utilitate a unei astfel de istorii văzută de la prea scurtă distanţă; dar va trebui să recunoaştem că, spre deosebire de istoria adevărată a creaţiilor şi a valorilor, ea este mai mult o constatare a înclinaţiilor şi a gustului nostru artistic, în răstimpul limitat pe care îl avem în vedere. Arta este acest fapt curios, pe care nu-l mai întâlnim în alt domeniu de realizare omenească, o creaţie în care timpul, ca şi gustul mereu schimbător, colaborează cu artistul pentru a face opera nemuritoare, sau pentru a o aşterne în neant. Câteodată nedreptăţi mari se pot întâmpla din această inevitabilă asociere. Opere şi artişti de seamă pot fi sacrificaţi pentru o vreme gustului capricios prin care sunt judecaţi. Dar nu prea rar asocierea aceasta îşi justifică îndeajuns şi utilitatea când, aducând lucrurile în perspectiva cea potrivită şi ştej'gându le ceva din lustrul lor de circumstanţă, le aşază fără şovăire, uneori şi fără milă, la locul exact pe care se cuvine să-i ocupe fiecare în eternitate.

Cu asemenea rezerve şi menajamente, pe care nu ştiu dacă trebuie să le consider optimiste sau pesimiste, ne putem întoarce acum şi către lucrurile concrete ce alcătuiesc laolaltă arta românească din 1935.

O plimbare fugară prin Bucureşti e de ajuns pentru a ne face să luăm primul contact cu una dintre manifestările cele mai importante ale artei noastre din vremea din urmă: arhitectura şi urbanismul. Bucureştiul întreg e un vast şantier în care, ca într-o cetate bântuită de cutremure, clădiri şi străzi întregi se mistuie peste noapte pentru a face loc altora, după alt plan şi altă unduială. Aici, un râu a dispărut pentru a fi înlocuit cu o autostradă, dincolo, o biserică a fost ridicată cu totul de la pământ, pentru a se construi sub ea o movilă înconjurată de apă; iar în Piaţa Teatrului, încă un Palat al Telefoanelor s-a ridicat pe Broadway-ul românesc. Bucureştiul îşi înalţăneâncetat creştetul, în aceeaşi măsură în care îşi cufundă gleznele în noroi. Urbanismul său este ca ştiinţa acelui fachir indian care se pricepea să facă j-mii împletite din nisip şi palate spânzurate în aer. Jos pe pământ vom regăsi Bucureştiul de altă dată, mai desfundat şi mai peticit decât oricând. Tradiţia urbanismului nostru este astfel în fiinţă, la baza chiar a inovaţiilor trecătoare ale modei. Şi nu cred că e de temut o dispariţie a ei prea grabnică. Trecând printre marile clădiri care încep să zgârie-norii oraşului nostru, vom maicălca mea multă vreme prin gropile acestui bun pământ românesc pe care îl iubim cu pulberea, cu glodul şi bălţoacele lui înflorite.

Pe acest temei de realitate se ridică astăzi şi arhitectura românească. Ea este arta cea mai îndrăzneaţă şi mai privilegiată de vremuri pe care o avem. Clădind zi şi noapte, arhitecţii noştri au izbutit să transforme aspectul Bucureştiului. Arhitectura pe care acum trei-patru ani încă o mai numeam „stil naţional” a dispărut cu desăvârşire, sau s-a refugiat în localuride Percepţii care se ridică în serie prin cartiere. „Stilul nou, arhitectura fără ornamente, sau, după expresia unui arhitect modern „maşina delocuit 188, confortabila, nudă, austeră a luat locul înzorzonatelor clădiri care făcuseră din cartierele noi ale Bucureştiului

nemaivăzute grădini de curiozităţi. Nu avem a ne plânge de această transformare, în care vedem adaptarea noastră la o viaţă mai modernă şi mai potrivită noilor condiţii de existenţă. Nu avem să regretăm nici dispariţia fără remediu a „stilului naţional”, pe care o soartă prea crudă I-a făcut să se nască fără noroc. O arhitectură românească s-ar putea ivi şi din acest stil internaţional, în care arhitecţii îşi pot întipări oricând gustul personal şi geniul lor de creaţie. Bucureştiul creşte însă fără ca în pieţele lui sau în marile clădiri ce se aglomerează să vedem creaţii fericite ale noii arhitecturi. „Maşina de locuit” triumfă, uniformizând şi reducând la minimum ceea ce ar trebui să fie aspectul ei monumental. Personalitatea celui care o gândeşte şi o creează nu apare nicăieri în forme evidente. Să fie o infirmitate a stilului, cum vor să ne lase să credem unii arhitecţi? Să fie numai un destin vitreg care pin deşte acum şi „stilul nou” după cel „naţional”? Nu vom putea rezolva aici, desigur, această grea problemă. Ne vom mulţumi să constatăm totuşi că ceea ce s-a realizat în 1935 lasă încă deschisă o asemenea întrebare esenţială.

rhitectura, totuşi, datorită unor împrejurări economice foarte favorabile se găseşte în plină şi prosperă activitate. În condiţii mult mai grele, în condiţii aproape tragice, s-a găsit anul acesta arta îndeaproape înrudita sculptura al cărei câmp de creaţie a ajuns de-a dreptul un câmp de bătălie al artiştilor chemaţi să dea măsura talentului lor de plăsmuitori.

Expoziţiile au fost puţine şi ele nu ne-au adus nici nume noi, nici opere excepţionale. Câteva monumente s-au ridicat, la Bucureşti sau în ţara – *Spini Haret* în faţa Universităţii, luând un loc nu uşor de susţinut lângă *Gheorghe Lazăr* şi *Eliade*, pe care ne-am obişnuit să le socotim printre monumentele noastre cele mai bune *Monumentul Infanteriei* apoi, la Şoseaua Kiseleff, cu ciudata siluetă a unui pilon singuratec, străjuit de baionete

şi mitraliere *89, *Monumentul Ecaterinei Teodoroiu* la Târgu-Jiu, unde talentul D-nei Milita Patraşcu a izbutit să îmbine o idee funerară antică cu expresia de pietate şi duioşie creştina.

Dar toate aceste lucruri n-ar fi întristat cu nimic viaţa noastră artistica ar fi fost poate chiar temeiuri de satisfacţie pentru un asemenea bilanţ al anului, dacă un eveniment mai covârşitor n-ar fi aruncat în vremea din urma aproape toată sculptura românească într-un vârtej de lupte şi de pasiuni, din care oamenii au ieşit sfâşiaţi şi arta coborâtă. Concursul pentru monumentele regilor Carol I şi Ferdinand [...] a dat naştere însă-unul sângeros război, în care arme cu mult mai tăioase şi mai ofensive decât daltaşi ciocanul s-au încrucişat. Pasiunile sunt în aşa fel dezlănţuite şi lupta încă atât de apriga –, încât mult ne temem ca nu cumva ideea să triumfe abia când arena va fi plină de sânge şi luptătorii toţi căzuţi pe câmpul de onoare.

În această vreme, un alt monument este în lucru, şi fără lupte sau zgomot va ieşi în curând la iveală din granitul în care e cioplit: *Monumentul lui Ion*

— C'. Brătianu 190. Îl vom vedea curând la Bucureşti. Dar, pentru mustrarea artei româneşti şi poate şi pentru o învăţătură în viitor, el va ieşi nu în mina vreunui meşter român – cum am fi dorit – ci din aceea a dalmatmului de mare talent, căruia arta patriei lui îi datorează atâtea creaţii: Ivan Mestrovici.

Cu pictura – mult mai senină şi mai sigură de sine – ne găsim însă fără îndoială în domeniul cel mai activ şi mai bogat în realizări al artei noastre plastice. Dacă ne-ar fi îngăduit să ierarhizăm, am putea stabili – chiar un fel de definiţie, în aparenţă glumeaţă, dar care s-ar putea verifica în toată dezvoltarea artei noastre din ultima vreme: artele plastice româneşti par a progresa într-adevăr într-un raport invers cu greutatea materialului din care sunt

făcute. Nu ştiu dacă materialul însuşi ar putea fi de vină, dar este sigur că de la arhitectură la sculptură şi pictură sunt treptele suitoare ale artei româneşti.

Expoziţii de pictură am avut atât de multe în cursul anului care a trecut, încât ar fi greu şi de prisos să le amintim aici pe toate. Numele d-lor Pallady, Şirato şi Theodorescu-Sion, Tonitza, Lucian Grigorescu au stat însă în fruntea şirului de artişti ce s-au perindat în sălile de expoziţie. Paletele cele mai diverse, inspiraţiile cele mai variate, uneori şi tendinţele artistice cele mai opuse s-au succedat, înfăţişând pictura românească sub mai toate aspectele ei. Am avut astfel expoziţiile d-lor Miitzner, Jiquidi, Iorgulescu-i or, Bacalu, Gheaţă, Bălţatu, Iosif, Arnold, C.C. Constantinescu, I. Dan, sau ale d-nelor Rodica Maniu, Demetriade-Bălăcescu, R. Propst-Kreid, Nora Steriadi, alături de expoziţii colective, cum a fost aceea a „Contemporanului, a „Grupului Nostru sau a „Tinerimii artistice”. Tinerii s-au arătat deosebit de activi şi-au izbutit uneori „să trezească speranţe serioase pentru ceea ce se pregătesc să dea artei româneşti. Numele domnului A. Ciucurencu trebuie amintit mtii pentru calităţile vrednice de luat în seamă pe care le-a demonstrat. Pictura sa arata şi sensibilitatea şi libertatea de gust ale unui temperament artistic adevărat. va trebui să citez de asemenea numele d-lor I). Bâşcu, Berea, Sorm Ionescu, Popescu-Ghimpaţi, Siegfried, Iuster, ca şi Victoria Constantinescu, care s-au relevat în expoziţiile personale şi în Saloanele Oficiale din acest* an.

Pictura românească a avut de altfel şi o altă manifestare importanta care trebuie amintită aici. La Expoziţia Internaţională de la Bruxelles, ea a ţinut un loc însemnat în Pavilionul românesc închis de curând. A fost confirmarea unui succes mai vechi, pe care arta noastră I-a mai avut în capitala Belgiei cu prilejul expoziţiei organizate acolo în 1930, când pictura, sculptura şi grafica

românească au fost prezentate într-un ansamblu mai larg. De înduacesta, la arta modernă s-a asociat şi arta noastră veche, împreună cu cea ţărănească. A fost o încercare de sinteză, care a putut pune în evidenţa elementele cele mai temeinice şi mai originale ale inspiraţiei artiştilor noştri.

În încheiere nu trebuie să uităm nici expoziţiile de arta strama, toarte importante pe care le-am avut recent în Bucureşti: Expoziţia desenului şi graficii engleze, de la Muzeul Toma Stelian, şi aceea a picturii franceze moderne, organizată la Fundaţia Dalles de colecţionarul şi omul de gust, dl. 1\. Zambaccian. Au fost prilejuri de comparaţie şi de învăţătura deopotrivă de bine venite pentru artiştii noştri dornici de a-şi adânci propriul meşteşug.

G. PETRAŞCU

La expoziţia de artă românească pe care am avut-o anul trecut la Bruxelles în cadrul Expoziţiei mondiale, un panou întreg dintre cele principale a fost rezervat tablourilor domnului G. Petraşcu. Pictură densă, concentrată, de sonoritate gravă, care în ansamblul expoziţiei părea a chema mai puţin privirile şi a nu putea retine îndeajuns pe vizitatorul grăbit. În faţa panoului Ietraşcu se găsea desfăşurata pictura domnului Pallady, într-altfel elocventă, prin vibraţia de transparentă şi puritate a unei viziuni născută numai din lumina şi din subtilităţi coloristice. Cei doi mari artişti, care înfăţişează astăzi oarecum antitetic virtuţile cele mai înalte ale picturii româneşti, se găseau astfel faţa în tata, cu lucrări reprezentative ce scoteau şi mai mult în evidenţă contrastul personalităţilor lor. Era destul de interesant de urmărit efectul pe care îl făcea această opoziţie asupra privitorilor. Căci dacă de la prima aruncătură de ochi vizitatorul era ispitit să meargă de-a dreptul la pictura domnului Pallady, un e fiecare tablou îi rezerva o încântare aproape muzicală a simţurilor, el se trezea pe neaşteptate înaintea tablourilor domnului Petraşcu, care îl reţineau

îndelung şi îl aduceau pe nesimţite la concentrare şi reflexie.

Nu s-ar putea defini poate mai bine pictura domnului Petraşcu decât prin acest contrast desăvârşit dintre sensul muzical şi aerian al colorismului pe care 1 reprezintă dl. Pallady, şi viziunea propriei sale arte, atât de densă, de întoarsă asupra lucrurilor în sine, de adâncită în materialitate.

Pictura unuia, degajată de realitate, este ca alcătuirea în regiuni impalpabile a unei lumi făcute din transparenţe şi vibraţii; pictura celuilalt e ca o frământare în concretul însuşi al lucrurilor, ca o plăsmuire din nou a realităţii, prin adâncirea în structura vie a materiei, unde sălăşluiesc virtuţi ascunse, capabile de a da strălucire şi valoare nouă lumii întruchipate de artist.

Dl. Petraşcu este un asemenea artist, pentru care realitatea *există*, cu ispite şi voluptăţi nesfârşite ce cad sub simţurile noastre. Pe pânzele sale realitatea aceasta ia formă în aglomerări sensibile de pastă, în rotunjiri plastice, în concentrări carnale de culori, în catifelări de epidermă, în sclipiri repezi şi intense de lumini. E ca o răscolire a întregii materii pe care artistul o are sub ochi, pentru a scoate din ea, cu atingeri măiestrite de penel, tot ce era sensibil dar ascuns, tot ce face vibraţia interioară şi nebănuită a acestei lumi în aparenţă puţin schimbătoare, dar atât de vie şi de complexă în realitate. O pictură de Petraşcu o priveşti în întregul ei, pentru voluptatea intensă pe care ţi-o comunică imaginea întotdeauna concentrată şi adânc vibrantă a artistului, dar o priveşti întotdeauna cu tot atâta pasiune în elementele ei cele mai infime, pentru că în fiecare centimetru pătrat descoperi o infinitate de nuanţe şi efecte fugare ce sunt tot atâtea scăpărări uimitoare ale viziunii artistului, şi tot atâtea pătrunderi magice în tainele subtile ale materiei.

De aceea şi varietatea relativ restrânsa a tablourilor

domnului Petraşcu şi reluarea frecventă a aceloraşi teme preferate de artist. Căci un obiect de natură moartă, o tavă cu mere, o masă cu cărţi, un vas de aramă pe o ţesătură colorată reprezintă, pentru acest mod de a privi şi de a da expresie lucrurilor, subiecte inepuizabile, existenţe nelimitate, în care viziunea artistului se poate adânci ca într-o lume nesfârşit de schimbătoare. De pe fondurile albastre sau negre ale tablourilor domnului Petraşcu, lumea aceasta în aparenţă monotonă se întreţese astfel în nesfârşite curcubeie, în care vor juca poate întotdeauna aceleaşi culori, dar din care magia artistului va şti să scoată mereu alte moduri ale lucrurilor zugrăvite.

Am făcut aceste consideraţii în legătură cu expoziţia recent deschisă de dl. Petraşcu la Fundaţia Dalles. După trei ani de la expoziţia sa trecută, domnia sa vine acum cu aproape trei sute de bucăţi noi în care, dacă arta domnului Petraşcu rămâne în esenţă aceeaşi pe care o cunoaştem, lumea înfăţişată de artist vine cu o mie de aspecte noi. De la tablou la tablou treci cu aceeaşi încântare pe care nu ţi-o poate da decât plenitudinea de senzaţii şi sentiment trezită de penelul unui mare artist. Câteva teme îndeosebi trezesc ecouri mai intense ce stăruie în memorie: peisaje de iarnă, cu alburi afinate în pulberea albăstruie a atmosferei, peisaje veneţiene cu lumini nesfârşit jucătoare, naturi moarte cu cărţi, cu fructe şi cu vase de metal otrălucind în reflexe, sau câteva interioare cu scoarţe şi tablouri, în care o luminozitate de ton şi o strălucire intensă a culorilor dau aproape un aspect nou picturii domnului Petraşcu. Nu ştiu dacă seria acestor interioare indică într-adevăr o îndrumare a artistului către alte clarităţi şi modulări de tonuri decât cele de până acum; dar ele se numără oricum în prezenta expoziţie printre lucrările cele mai atrăgătoare prin rezonanţa mai puţin obişnuită pe care o aduc în pictura domnului Petraşcu. Poate că realizări mai stăruitoare în acest sens vor veni în

expoziţii viitoare. Dar şi cele de acum ne arată îndeajuns cât este de nesecată sensibilitatea artistului şi câtă pasiune înnoitoare însufleţeşte încă arta sa, pornită din izvoare mereu tinere şi neatinse încă de trecerea vremii.

ARTELE ROMÂNEŞTI LA EXPOZIŢIA INTERNAŢIONALĂ DE LA PARIS DIN 1937

La începutul lui mai 1937 se va deschide la Paris o mare rexpoziţie. internaţională 191 consacrată artelor şi tehnicilor în viaţa moderna. Romama, fund invitată să participe la această expoziţie, se pregăteşte de pe acum, iar pavilionul pe care îl va ridica, în unul din locurile cele mai frumoase ale expoziţiei va prezenta laolaltă toate genurile de activitate creatoare ale artei şi tehnicii româneşti...

Un loc însemnat se va acorda, firește, în această manifestare artelor p astice de toate felurile, începând de la arhitectura şi până la artele grafice cupzând deopotrivă creaţiile de sine stătătoare, ca şi cele ale artelor aplicate la decor şi industrie.

Gândul organizatorilor de la Paris este de a arăta că-arta poate fi armonizată cu viaţă şi că, mai ales în condiţiile actuale, aceasta armoniepoate fi realizată până în ultimele detalii ale vieţii cotidiene, înlesnind fiecăruia nu numai o viaţă mai plăcută, dar şi sentimentul ca viaţa moderna are un ideal estetic şi că nu poate încăpea o ruptură între frumos şi util.

Deosebindu-se astfel de alte expoziţii anterioare expoziţia de la Paris urmăreşte un dublu scop: acela de a stimula eforturile de-creaţie originala, şi de a pune în lumină caracterul modern al acestor creaţii, răspunzând spânţşi gustului vremii noastre. Se renunţă, prin urmare, la o prezentaie ietrospecţi\ a a artelor. Se expun numai lucrări din ultimii zece am, excluzându-se în mod riguros după cum spune programul, orice copii, imitaţii sau contrafaceri de stiluri mai vechi Organizatorii îşi propun

chiar să dea un impuls spiritelor creatoare pentru realizări cât mai îndrăzneţe şi mai noi, care să deschidă orizonturi şi posibilităţi inedite pentru viitor…

Pornind de la aceste principii, comisia însărcinată cu organizarea 1 avilionului României şi-a îndreptat apelul către toţi artiştii romani invitutidu-i să participe cu eforturile lor de creaţie la o prezentarecit mai demna a artei noastre în această mare întrecere a artiştilor din toată lumea.

Pentru arta românească, evenimentul are într-adevăr o deosebită însemnătate. Căci nu este vorba numai de a fi prezenţi la o manifestare de unde nu va lipsi nicio tară cultă. Dar este prilejul rar al unei selecţii riguroase care va trebui să se facă între valorile noastre artistice, şi totodată al unul Pe care comisia de organizare vrea să îl dea pentru un spirit de creaţie mai nou, mai îndrăzneţ, mai în acord cu ritmul vremii.

Expoziţiile noastre din străinătate au fost până acum mai mult retrospective. Ele au stăruit fie asupra artei noastre populare, în care s-a căutat să se arate elementul specific autohton, fie asupra vechii noastre arte religioase unde cultura românească putea fi înfăţişată în caracterele ei arhaice sau, în sfârşit, asupra artei noastre moderne, în care străinii puteau vedea st ruintele succesive de creaţie ale artiştilor noştri, începând de la un Grigorescu un Aman sau Tattarescu. În acest fel au fost concepute – pentru *am*> le aia decât pe cele mai importante – expoziţia de la Paris din 1925 cea de la îi celona din 1929, cele de la LIaga, Amsterdam şi Bruxelles din 1930, sau expoziţia de acum un an de la Bruxelles, unde arta românească a fost prezentată poate mai sintetic şi mai complex decât oricând.

Dar în aceste manifestări, oricât de importante şi de reuşite, accentul cădea mai cu seamă asupra trecutului, mai puţin asupra prezentului sau a viitorului. Arta

românească, strâns legată de curentele şi şcolile din Apus, se arăta în trecutul ei poate prea mult ca un reflex întârziat al artei apusene; iar întoarcerile ei voite către caracterele autohtone, rustice sau arhaice, o legau şi mai mult de perspectiva închisă a trecutului, unde inspiraţia artistică îşi poate găsi izvoare vii, dar câteodată şi drumuri greşite.

De rândul acesta, perspectiva se deschide în alt fel. Ea merge către accentuarea expresiei moderne, către ideea îndrăzneaţă, către aspiraţia spre viitor. O nevoie resimţită de artiştii de pretutindeni îndeamnă către formule de artă mai libere decât cele actuale, către încercări de stil şi către aplicaţii în domeniile cele mai variate. Arhitectura, în primul rând comandă în această mişcare vie de invenţie şi de creaţie. De ea se leagă arta nouă a urbanismului modern, ca şi tehnicile cele mai diverse asociate cu arta de a construi.

Cu arhitectura se asociază apoi toate artele aplicate şi decorative care îşi pot găsi utilizarea la clădiri. În această direcţie străduinţele artiştilor sunt foarte mari şi ele se vor desfăşura pe terenul lor cel mai fecund la expoziţia ce se organizează. Un precedent important a fost în această privinţă Expoziţia de la Paris din 1925) 92, când artiştii francezi au putut crea un stil nou decorativ, aplicat nu numai la arhitectură, dar la toate genurile de decoraţie. Căutări noi vor duce desigur şi de rândul acesta la formule noi, a căror aplicare ar putea să schimbe mult aspectul arhitecturii de mâine, ca şi al interiorului, în general, de care ne folosim. Dacă rezultatul expoziţiei în pregătire ar fi doar acesta, şi ea va fi adus roade foarte însemnate în ordinea creatoare.

Dar tendinţa de a se accentua caracterul modern al creaţiei artistice se va manifesta desigur la Paris şi pe terenul celorlalte arte – sculptura, pictura sau artele desenului – unde expresia individuală este mai la largul ei,

şi unde creaţiile cele mai de seamă sunt posibile. Desigur, nu este de aşteptat ca o astfel de împrejurare să determine prin ea însăşi o viziune nouă în pictură, o concepţie statuară care să facă epocă, o tehnică sau o expresie sintetică în gravură. Căci aceste rezultate însumează de obicei străduinţe îndelungate, şi ele sunt legate mai degrabă de experienţe interioare necondiţionate ale artistului, şi de realizări ce nu pot fi comandate, ale geniului creator. Dar din expresia variată a artelor plastice de astăzi, din operele ce ilustrează pretutindeni mişcarea actuală de creaţie, organizatorii Expoziţiei de la Paris vor alege ceea ce reprezintă tendinţele cele mai curajoase, realizările sau încercările cele mai avansate, în care gustul vremii noastre sau chiar anticipări nu deplin realizate îşi vor găsi oglindirea clară şi puternic luminată.

Într-un asemenea cadru va trebui să se înfăţişeze la Paris şi arta românească… Problema nu va fi deloc uşoară. Căci în mişcarea artistică contemporană sunt puţine ţâri care îşi pot revendica meritul de a fi deschis orizonturi noi, sau de a fi venit cu creaţii revoluţionare. Parisul, ca centru artistic, este astăzi atât de mult înaintea tuturor, încât, mai cu seamă în pictură şi sculptură – în ce ne priveşte pe noi însă şi în arhitectură – până şi cele mai avansate centre sau şcoli artistice nu apar decât ca reflexe ale artei franceze contemporane. Dintre artiştii noştri, un Brâncuşi chiar, azi în primele rânduri ale artei celei mai îndrăzneţe, nu ar putea fi situat, nici înţeles, fără aderenţa lui statornică la mediul artistic şi la intelectualitatea parizianã.

Nu va fi vorba, prin urmare, de a merge la Paris pentru a demonstra o noutate neaşteptată a artei româneşti în ansamblul artei europene nici nu \ om Gotică de acum până în primăvară artiştii noştri se vor apuca să creeze = opere revoluţionare şi deschizătoare de noi drumuri. \om ti acolo, cu arta noastră contemporană în

foarte buna tovărăşie a mai tuturor ţarilor din Europa care în acelaşi sens-şi sub aceleaşi influenţe se străduiesc să fie creatoare în domeniul artistic…

Dar pentru a ne încadra în linia programului de la Paris şi pentru a reuşi să cistierăm un loc vrednic în întrecerea atât de vie ce se va desfăşură acolo. Va trebui să fim foarte atenţi la selectarea operelor pe care le trimitem şi mai ales la sensul în care arta românească va fi ilustrata. a trebui ca, dearea noastră artistică din ultimii zece ani, să se aleagă mai cu seamă ceea ce reprezintă un spirit nou şi ceea ce poate sta, din acest punct de vedere, alătur de arta vie a celorlalte ţări. Nu va fi vorba, prin urmare, numai de opere din ultimii zece ani, ci mai cu seamă de spiritul şi de tendinţele pe care arta noastră le-a manifestat cu mai multă stăruinţă în aceasta ultima vreme

Pentru realizarea acestui program şi pentru a face posibila cea mai riguroasă şi mai justa selecţie, comisia însărcinată cu organizarea I avilionuim românesc a adoptat principiul concursului public, adresându-se tutui or artiştilor noştri. Au fost prevăzute o serie întreagă de concursuri şi ele privesc toate genurile de manifestare artistică. Astfel:

— Un concurs între arhitecţi, pentru construirea pavilionului în care va figura expoziţia românească. A fost prima experienţă făcutăm acest sens, căci chiar zilele acestea concursul s-a terminat, alegându-se, dintre proiectele prezentate, acela al domnului arhitect Duiliu Marcu. Domnia sa va începe în curând lucrările astfel încât comisia va fi în măsură să stabilească planul definitiv şi sistemul de organizare al întregii expoziţii. Au mai fost distinse cu prilejul acestui concurs proiectele arhitecţilor C. Moşinschi, Delavrancea-Gibory şi \ an Saanen.

— Un al doilea concurs a fost deschis între sculptori, care va avea loc la începutul lunii noiembrie, pentru statuia ce va fi aşezată în vestibulul de onoare.

— Apoi un concurs şi mai larg, pentru secţiunea de pictură sculptură, gravură şi arte decorative ce se va organiza în pavilion. Concursul se va ţine sub forma unui Salon, care se va deschide la 1 decembrie, fiind organizat după modelul saloanelor oficiale obişnuite. Artiştii vor trimite lucrări, fie făcute anume în vederea Expoziţiei, fie dintre operele lor executate în ultimii zece am, urmând ca din ele să se facă alegerea acelora care vor fi trimise la Paris.

În sfârşit concursuri speciale au fost prevăzute pentru diverse alte genuri de artă ca artele aplicate la clădiri, la decoraţia interioară sau mobilier, artele grafice şi de ilustraţie, sau chiar cele în legătură cu podoaba şi cu moda, cărora îi se va da la Paris o atenţie deosebită.

Pentru toate aceste concursuri, precum şi pentru altele care ulterior s-ar dovedi necesare, au fost întocmite programe amănunţite şi ele stau la dispoziţia artiştilor. Comisia de organizare nutreşte speranţa ca artiştii noştri vor da toată atenţia apelului ce li s-a adresat, şi că vor participa în numărat mai mare la concursurile publicate. Arta românească va avea astfel prilejul să se înfăţişeze prin ce are mai bun şi mai viu, acolo unde fiecare ţara va cauta să-şi arate contribuţia ei în mişcarea de creaţie a vremii noastre. România are de spus, tai a îndoială, un cuvânt în această privinţă. Iar cuvântul ei va trebui să fie foşti de artiştii şi de spiritele creatoare ale ţarii.

N. DĂRĂSCU

Printre artiştii noştri din generaţia mijlocie, dl. N; Dărăscu a trecut întotdeauna drept unul din reprezentanţii cei mai credincioşi ai impresionismului. Clasificarea aceasta, cu care critica I-a onorat încă de acum mai bine de cincisprezece am a şi făcut ca numele său să fie foarte des asociat cu acela al domnului J. renadi, încă unul din pictorii care, în arta noastră, au adus cu mai multă viziunea de lumină şi de jocuri străvezii de atmosfera a

picturii franceze de după
Claude Monet. v.

Dar de la această clasificare, nu lipsită de temei la timpul său, şi până astăzi a trecut destulă vreme pentru ca aceşti doi artişti, păşind în anii lor de plină maturitate, să-şi revizuiască mijloacele de expresie, să-şi adâncească propria viziune şi să-şi găsească sensul adevărat al temperamentului lor.

Dl. Steriadi nu a părăsit nici azi impresionismul. Paleta sa este şi acum încărcată de culorile filtrate prin lumină, iar viziunea sa nu e mai puţin panziană decât acum douăzeci de ani. În desenele colorate mai cu seamă, în acele fugare schiţe de peisaj pline de vervă şi spontaneitate, în care liniile se destramă, şi se şterg ca într-o vibraţie neîncetată a luminii, domnia sa a rămas mai credincios modului de exprimare al impresionismului de după Monet. Dar în tablourile de ulei în expoziţia de acum doi ani, atât de însemnata pentru cariera artistului, am găsit şi o altă viziune, mult mai plină şi mai consistenta, în care o culoare saturată de lumină se aşază dens pe pânză, dând imaginii o materialitate şi o Greutate care nu mai sunt cele ale picturii din vremea lui Monet. Apropieri de Pissarro erau evidente în acele tablouri şi ele ne întorceau oarecum la începuturile impresionismului, acolo de unde pictura moderna avea să-şi desfaca apoi drumuri din ce în ce mai eliberate şi mai îndrăzneţe.

Cu dl. Dărăscu ne aflăm desigur pe aceleaşi căi, dar evoluţia d-sale ne aduce în alte regiuni nu mai puţin interesante pentru pictura de azi. Impresionismul său de acum vreo cincisprezece am nu mai era desigur acela al lui Monet. Lumea văzută de artist era mereu scăldata în lumina, culorile ei m\ aluite de reverberaţia orelor şi anotimpurilor, dar artistul urmarea şi o anume conturare a imaginii, o anume exprimare nu numai a fugarului, dar şi a unei realităţi mai statornice, pe care impresionismul ţinuse

să o ignore, aia să o poată totuşi înlătura. Dl. Dărăscu era un impresionist prin paleta sa nuanţată, prin subiectele pe care şi le căuta de obicei în lagune veneţiene prin vinuturi acvatice de Deltă sau Dunăre, sau pe ţărmurile însorite ale Dobrogei. Uar ochiul său căuta şi găsea, chiar în această lume de fluidităţi şi de pil prin, pune e tari de reazem, conture ale lucrurilor, forme care dezvăluiau viziunea mai adânca a artistului şi oarecum aspiraţia lui către altceva decât impresionism.

Cunosc unele „Veneţii" ale pictorului, cu portice roşcate ogimdându-se în apă – în colecţia Băncii Naţionale sau în aceea a domnului Irembmski – unde subiectul impresionist este redat prin puternice pete de culoare, care fac plastice până şi umbrele fluide aruncate în apă. Într-un alt tablou pe care l-am avut acum un an la Expoziţia de la Bruxelles – o privelişte de dealuri dobrogene – ce datează probabil de acum vreo 10 – 11 ani, artistul părăsind aproape preocupările de lumină sau atmosferă, trecea de-a dreptul la frammtarea a lucrurilor şi la exprimarea lor în conture viguroase şi adâncite. În picturile domnului Dărăscu din această epocă nu lipseau nici lucrări de adevărata compoziţie constructivă, cum întâlnim în lucrarea mai veche expusă de curând şi ia. *t* undaţia Dalles, unde un Balcic perspectivic este înfăţişat între siluetele înalţe ale pietrelor de cimitir turcesc, cu figuri în primul planaşi cu Imn ondulate de dealuri, care dau o compoziţie legată, arhitectural văzuta şi plastic exprimata.

Dl. Dărăscu alterna astfel adeseori două moduri de a vedea esenţial deosebite. Unul vorbea despre începuturile sale legate de mirajul impresionist; celălalt vestea alte drumuri, mai energic ancorate în concret şi îndreptate către un sens mai plastic al picturii. Între aceste două feluri de a vedea era posibila însă şi sinteza care, rezumând experienţa artistului, să răspundă mai adânc

tem peramentului său. Sinteza aceasta ne-a fost oferită în expoziţia cu totul remarcabilă pe care pictorul a prezentat-o de curând la Fundaţia Dalles. După un lung răstimp în care activitatea sa n-a mai putut fi urmărită decât sporadic, în ba lopnele Oficiale, la expoziţii ocazionale, sau prin lucrări intrate în unele colecţii particulare, Dl. Dărăscu ni s-a înfăţişat în sfârşit cu o mare expoziţie, ce trebuie socotită de pe acum ca o etapă decisivă în carierasa.

Subiectele lucrărilor mai recente nu se îndepărtează prea mult de acelea preferate de artist în picturile sale mai vechi. Peisajul dobrogean sau dunărean şi naturile moarte, florile mai cu seamă, constituie şi acum temele sale principale. Balcicul îndeosebi, cu aprinsele sale culori şi cu jocul nesfârşit al reverberaţiilor de lumină, se află pe primul plan al preferinţelor artistului. E ca o străduinţă de a relua mereu aceleaşi teme de inspiraţie, parca dintr-o nevoie a pictorului de a da expresie unei viziuni mereu înnoite…

Căci pictura domnului Dărăscu se înfăţişează acum cu alte modulaţii şi rezonante decât acelea din lucrările sale mai vechi. Ele pornesc desigur tot din formaţia sa impresionistă, dar cu o unitate de viziune şi cu o putere de realizare a unui ansamblu complex şi personal ce scot la iveală toate marile resurse ale acestui pictor, până acum incomplet sau uneori contradictoriu exprimate, impresionismul atenuat al domnului Stenadi se întoarce – după cum am văzut – către viziunea consistentă şi uneori aspră a unui Pissarro. Pictura pornita din aceleaşi zone a domnului Dărăscu se îndreaptă mai degrabă către modul clar şi aerian de expresie al lui Cezanne…

N-aş vrea totuşi să dau un accent prea puternic acestei apropieri care indică mai mult un punct de contact decât un adevărat model pentru artistul nostru. Căci ceea ce constituie caracterul mai adânc al artei lui Cezanne,

viziunea a constructivă şi formală, lumea străvezie şi arhitecturala pe care artistu francez o vedea în desfăşurarea ideală a unui spaţiu pluridimensional, nu se regăseşte desigur în opera domnului Dărăscu. Dar fără această vizualitate oarecum raţională, fără căutarea unui sens formal dominant dl. Dărăscu merge totuşi pe urmele lui Cezanne în intuiţia complexă a desfăşurărilor sale spaţiale, în valoarea multiplă pe care o dă culorilor, ca şi în jocul acelei atmosfere albastrul, atât de unitară în tablourile sale de acum. Accentuarea lineara a-formelor nu se mai întâlneşte în aceste lucrări; plastica nu mai este delimitata prin conture. Imaginea e mai degrabă fluidă şi continuă. Dar desfăşurarea ei în adâncime e plină de efecte şi de valori sensibile, care dau acestei picturi forţa şi realitate.

Virtutea domnului Dărăscu constă însă mai cu seamă în intuiţia justa şi în subtilitatea de exprimare a atmosferei peisajelor sale. În acest sens, impresionismul său îşi dă astăzi rezultatele cele mai preţioase. Căci ochiul pictorului e în stare de analiza cea mai fină şi de surprinderea nuanţelor celor mai precise. Este destul să amintesc din ultima expoziţie cele trei pânze în care aceeaşi imagine a golfului Balcicului e zugrăvită la ore şi anotimpuri variate. O asemenea încercare, cu asemenea rezultate, aşază pe un artist pe treapta cea mai înaltă a artei sale. Dl. Dărăscu se menţine pe această treaptă în cele mai multe din tablourile prezentate în ultima sa expoziţie. Peisajele variate, cu efecte multiple de lumină, de iarnă sau de apă, florile delicat zugrăvite pe fonduri nuanţate albăstrui, ce par a voi să dea şi ecoul cromatic al imaginilor, naturile moarte, ieşite toate din aceeaşi paletă plină de vibraţie şi de subtilităţi sunt ale unui artist stăpân pe secretele artei sale, în stare de a exprima cu libertate şi cu accent personal propria sa viziune. Dl. Dărăscu nu ajunge pentru întâia oară la asemenea rezultate. Dar niciodată arta sa n-a

fost mai sigura, mai unitara şi mai stăpână pe sine decât acum. Drumul artistului, fără şovăiri, se arata clar şi simplu. În pictura românească de astăzi, el se deschide către orizonturile cele mai limpezi.

PICTURA ŞI SCULPTURA ROMÂNEASCĂ LA EXPOZIŢIA INTERNAŢIONALĂ DE LA PARIS

În etajul de sus al splendidului pavilion românesc la Expoziţia internaţionala de la Paris din acest an, două mari săli, pe care arhitectul Duiliu Marcu a ştiut să le facă corespunzătoare şi luminoase, înfăţişează laolaltă într-o prezentare ordonată operele cele mai de seamă ale artiştilor noştri pictori şi sculptori de azi.

Încercarea n-a fost poate fără îndrăzneala pentru o artă tânără ca a noastră şi încă puţin cunoscută peste hotare. Alte ţări mai mari, cu un trecut artistic mai impunător, erau prezente acolo pentru o întrecere care trebuia să se desfăşoare sub ochii scrutători ai criticii, cât şi ai milioanelor de vizitatori. Franţa, Germania, Italia, Rusia îşi deschiseseră expoziţiile lor, ca să nu mai \orbesc de ţări mai mici, dar nu de nesocotit, cu care ne găseam adeseori în vecmatate, sau de nenumăratele expoziţii vremelnice deschise tot la Paris în acelaşi timp.

O experienţă repetată însă de multe ori în anii de după-războme-a arătat, uneori chiar peste aşteptările noastre, cu câtă simpatie pot fi întâmpinaţi altiştii. noştri şi ce loc înalt pot câştiga în stima oamenilor de gust de peste hotare, când arta lor e prezentată prin opere semnificative şi pusă într-un cadru vrednic de ea…

Organizarea expoziţiei noastre de la Paris în condusă cu atâta însufleţire de profesorul Guşti, s-a călăuzit după această experienţă. Ea a urmărit să pună. În valoare eforturile de creaţie ale artiştilor noştri din ultimii zece ani printr-o riguroasă selectare a operelor şi printr-o prezentare din care să se poată despre e caracteristicile şi tendinţele fundamentale ale artei noastre contemporane.

Nu voi stărui aici asupra amănuntelor pregătirii acestei expoziţii precedată de un Salon organizat la Bucureşti şi de laborioase încercări de pajiouri făcute în sălile discrete ale Muzeului Kalinderu. Aproape cinci sute de tablouri au trecut prin mâinile organizatorilor şi alte sute au fost cercetate-m muzee şi colecţii particulare, înainte de a se fi ales cele vreo 60 – 70 de bucăţi care au fost expuse apoi la Paris. Efortul pe care l-am depus însă împreună cu prietenul

Jean Steriadi n-a fost de a organiza în Pavilionul României un „Salon sau un repertoriu al artei româneşti, de unde niciun nume sau niciun aspect al Saloanelor din Bucureşti să nu lipsească. Expoziţia de la Paris avea alt scop. Ea urmărea să dea o sinteză şi să vorbească despre posibilităţile artei noastre prin realizările ei cele mai de seamă, şi prin opere din care să se înţeleagă caracterul însuşi şi măsura de originalitate a acestei arte.

În asemenea condiţii, fireşte că rigoarea alegerii nu putea fi decât foarte mare. Ea trebuia să ducă la sacrificii inevitabile; dar avea să îngăduie prin aceasta nivelul înalt care se urmărea. Nivelul acesta se poate judeca acum prin operele care au fost expuse şi prin aprecierile pe care le-au putut obţine. În critic de seamă, cum este Jean Alazard, a putut scrie într-un articol din „Beaux-Arts” aceste cuvinte care sunt o meritată recunoaştere a artiştilor noştri: „lata o expoziţie în care nicio operă nu e indiferentă. În arta aceasta sănătoasă şi viguroasă se simte curgând seva unei naţiuni rămasă nobilă prin gândire şi prin sentiment”.

Asemenea elogii, care n-au fost deloc rare, se răsfrâng, fireşte, în primul rând asupra câtorva artişti, a căror personalitate a apărut la Paris, aşa cum o cunoaştem şi de la noi, mai cuprinzătoare şi mai adâncită. Numele d-lor Petraşcu şi Pallady trebuie amintite numaidecât pentru aprecierile unanime pe care şi le-au atras operele lor.

Personalitatea gravă a celui clintii, arzător concentrată asupra materiei, stârnind cu atingerea penelului vibraţia însăşi a lumii pe care o pictează, a fost înfăţişată prin câteva exemple care rezumă aproape întreaga viziune a pictorului. Printre cele nouă tablouri expuse se găsesc portrete, peisaje, naturi moarte, interioare, care pot vorbi deopotrivă ochiului străin, atât prin ţesătura magistrală a culorilor, cât şi prin ecourile multiple pornite din sufletul artistului.

Arta domnului Pallady se situează oarecum în contrast cu aceea a lui Petraşcu. În *Odaliscele* sale, în interioarele de dimensiuni mari, în naturile moarte, în care obiectele par a visa lângă câte o fereastră deschisă asupra acoperişurilor pariziene, temperamentul senzitiv al pictorului se traduce prin transparenţe de culori, prin alăturări preţioase de nuanţe, printr-o limpezime a imaginilor care vorbesc parcă de tinereţea veşnică a artistului. Câteodată numele lui Matisse a fost pus în apropiere cu al artistului nostru, dar se recunoştea şi diferenţa de armonie dintre cei doi şi calitatea personală, mereu prezentă, atât în desenul capricios cât şi în coloritul lui Pallady.

În faţa panoului acestuia, panoul Iser pune în expoziţie un alt contrast şi o altfel de adâncire a expresiei. Figurile robuste ale *Arlechinadei* sau ale tătăroaicelor pictorului se detaşează de pe fondurile închise, cu o forţă plastică şi o simplificare a formei care nu stau la îndemâna oricărui artist. Ele vorbesc despre o robusteţe a inspiraţiei puţin obişnuită, care aliază în pictura noastră gustul stăpânit pentru culoare cu atenţia concentrată asupra obiectului. Asemenea preferinţe pot porni de la arta lui Cezanne, îşi pot găsi întâlniri în pictura unui Derain, dar este vorba de atingeri care nu videază în niciun fel o personalitate atât de sigură şi de înzestrată cum este aceea a lui Iser.

Înclinaţia unora dintre artiştii noştri de a da o pictură nu numai de culoare, iar şi de expresie a obiectelor sau a formei omeneşti, este vizibilă de altfel în rxpoziţie şi printr-un alt artist, din aceeaşi generaţie cu Iser, şi anume Camil Ressu. Compoziţia sa *Ţărani la odihnă*, repetând o temă de mai multe ori reluată de artist, îşi subliniază caracterul oarecum programatic şi prin subiect, şi prin stil, şi prin dimensiuni.

Dar iată şirul celorlalţi, al coloriştilor propriu-zis: Darascu, Stenadi, Sirato Bunescu, Lucian Grigorescu, Vasile Popescu H.H. Catargi, ale căror opere constituie o întreagă suită cromatică, comportând tendinţe variate pornite din Dărăscu, unde Vâlcovul stă daturi de Veneţia, de Balcic şi de dezolatele coline dobrogene, se afla aproape toate nuanţele acestui subtil colorist şi neîntrecut interpret al priveliştilor acvatice şi al aspectelor de

Orient ale Dobrogei.

Steriadi cu priveliştile sale de la Cassis sau de la Bucureşti, s-a dovedi, atât de aproape de impresionişti francezi, încât a putut fi privit ca un demn urmaş al lui Pissarro sau al impresioniştilor parizieni contemporani acestuia.

În tablourile lui Sirato, figuri mai cu seamă, fermecătoare prin distincţia de culoare şi prin armonia de forme şi de nuanţe, un critic a putut nota ambianţa melancolică, atât de personală artistului şi tonurile sale clare care amintesc uneori

PIC turinescue, rmeairdur şi mai aplicat să detaşeze însăşi forma materială a obiectului din atmosfera care îl înconjoară, a atras atenţia prin factura lui energic şi prin structura solidă a imaginilor sale. O privelişte de la Muntele Athos a fost mai cu seamă remarcată.

Apoi Lucian Grigorescu, cu ţesătura de lumina] Ucatoare a tablourilor sale, amintind viziunile cromatice ale unui Claude Monet, \asile P°Pe. se; U. a cărui *Natură*

moartă cu o pornieră a fost atât de apreciata la Salonul Oficia de anul trecut şi în care francezii au văzut o reminiscenţă din Braque interpretată de un penel mlădios şi catifelat; H.H. Catargi, cu o *Odalisca*şi un peisaj, arătând deopotrivă calităţile unui colorism plm de nuanţe, ca şi înclinaţiile artistului către pictura de efect decorativ.

Trăsătura decorativă, însoţită însă şi de vibraţia culorii sau de stilizarea clară a formelor, a fost înfăţişată şi prin N. N lomtza şi /h-ore-gon cel dintâi prezent prin câteva figuri şi peisaje mtens şi limpede pictate celălalt prin compoziţia de dimensiuni mari de la Pinacoteca din Bucureşti, mfaţism

Un *P* Alături de aceştia n-a lipsit nici arta de un gust mai potolit şi mai academic a lui Ştefan Popescu sau Eustaţiu Stoenescu. În *Furnalele de la Reşiţa* ale primului, dl. Alazard a găsit apropieri de pictura belgianului Conştientin-Meunier în portretele lui Stoenescu erau amintiri evidente din Rembrandt sau din blăt Dar seria de nume şi de opere continuă cu d-na Rodica Mamu, ale cărei acuarele n-au trecut neobservate, cu d-na Elena Popea în a casei credare luministică a spaţiului e poate o sugestie din André Lothe, cu Muuner credincios impresionismului său din tinereţe chiar în tablouri în care cearcă să se transforme, cu dl. Gheaţă, aspru în imagim dar nu fără° nota de v-ae personală, cu Iorgulescu-Yor, discipol mea fidel al lui Othon-Tnesz cu el Lucia Demetriade-Bălăcescu, interpreta de emoţii acidulate, sau cu artişti ca Marcel Iancu şi Maxy, care îşi puteau găsi aderenţe printre pictorii de toate naţiile ce expuneau în aceeaşi vreme la Jeu de Paume.

N-au lipsit nici artiştii mai tineri, ale căror opere au făcut o foarte buna figură” Ştefan Constantinescu, Micaela Eleutheriade, Băjenaru, Al. Ciucurencu, \urii ciupe Al. Moscu, Margareta Sterian şi alţii, ale căror nume poate îmi scapă acum/în tablourile lor se putea vedea ceea ce

caracterează imara şcoala românească şi străduinţele ei merituoase de înnoire.

În secţiunea de sculptură s-a urmărit. să se dea de asemenea o imagine rezumativă şi cât mai clară cu putinţă a artei noastre din ultimii zece ani.

Dl. Constantin Brâncuşi a fost prezent cu o singură operă, o formă simplificată în metal cromat, care ispitea prin puritatea absolută a liniei şi prin strălucitoare efecte de lumină. Artistul a intitulat-o *L'oiselet*.

Alături de Brâncuşi, care ilustra tendinţa cea mai avansată a artei noastre şi a sculpturii de azi în genere, celelalte nume de seamă ale plasticii româneşti se găseau întrunite cu opere semnificative şi adeseori impunătoare.

Dante şi *Eminescu* ale lui O. Han se ridică asemeni unor monumente chiar la intrarea în expoziţie. Alte opere ale aceluiaşi artist prezintă aspecte variate ale personalităţii sale de puternic ideator de forme şi de plăsmuitor sigur al materiei…

Sculptorii Medrea şi Jalea, care au luat parte activă la decorarea Pavilionului, sunt reprezentaţi de asemenea printr-o serie de figuri şi portrete care redau esenţialul artei lor. Alături de ei figurează artişti ca Fritz Storck, Baraschi, Milita Pătraşcu, Margareta Cosăceanu, Borgo-Prund, MacConstantinescu, Serova Medrea şi alţii.

Nu pot stărui aici mai mult asupra fiecăruia din artişti sau asupra operelor, care ar merita toate să fie elogiate. Recunoaşterea criticii străine este însă destul de elocventă pentru a vorbi despre succesul artiştilor noştri. Este de ajuns poate să amintesc că unul din criticii cei mai mari de astăzi, dl. Lionello Venturi, şi-a mărturisit entuziasmul pentru pictura lui Petraşcu în care, după propriile sale cuvinte, descoperea pe neaşteptate un mare pictor european. Un articol al domnului Venturi despre această „Întâlnire cu Petraşcu" va apărea curând. În limba română. Mai adaug apoi că, din partea unor personalităţi

artistice suedeze de seamă s-au depus stăruinţe pentru ca întreaga expoziţie de pictură şi sculptură românească să fie transportată în Suedia, după închiderea Pavilionului nostru. Artiştii români şi-au câştigat astfel multe admiraţii pe deplin justificate. Iar despre arta lor, un critic de autoritatea şi valoarea domnului Focillon, a putut scrie aceste cuvinte, care sunt desigur un splendid elogiu al artei româneşti: „Apreciem chipul în care maeştrii acestei tradiţii deopotrivă recentă şi foarte veche au ştiut să se înnoiască, mai puţin datorită modei decât datorită lor înşilor, cu acel farmec şi acea măsură pe care le-au pierdut mediteraneenii – EXPOZIŢII ÎN LUNA FEBRUARIE

La răscrucea atâtor întâmplări politice şi sociale care s-au făcut simţite în ultima vreme, nu s-ar putea spune că arta românească trece prin momentele ei cele mai prielnice. Cronica acestei luni este într-iadevăr lipsită de evenimente deosebite. Artiştii, fiinţe înclinate să ignore altă realitate decât aceea din care au să-şi plămădească arta lor, par să se fi retras pentru vremuri mai bune în singurătatea atelierelor, unde pregătesc poate operele inspirate de mâine. Câţiva s-au încumetat, totuşi, să deschidă expoziţii. Dar încercarea le-a dat prilej de reflexii amare.

Sălile sunt goale, rari vizitatorii. În tăcere melancolică şi reculegere, artistul îşi contemplă singur propriile-i himere, care nu mai au destule ispite şi pentru lumea din afară… w”.

Unii dintre ei s-au asociat pentru a se simţi mai bine umăr la umăr: solidaritate colegială şi profesională, care poate fi de ajutor pentru aceste vremuri. În pavilionul artelor de la Şosea, de pildă, asociaţia destul de numeroasă şi de ordonată a Artiştilor plastici din învăţământul secundar, care se găseşte la al treilea salon al său: pictură, sculptură, desen, acuarelă, gravură, artă decorativă şi etnografie. Din programul schiţat în catalogul

expoziţieidesprindem aceste cuvinte care arată oarecum principiul asociaţiei: „Respectăm trecutul, îi păstrăm relicvele cu sfinţenie, strângându-le cu credinţă, ca un omagiu adus frumosului conceput de strămoşii noştri, servind drept izvor de creaţiune pentru totdeauna”. Enunţare pedagogică, ce se potriveşte cu rosturile acestei asociaţii şi pe care expoziţia se străduieşte merituos să o ilustreze. Printre artiştii care expun sunt de altfel mulţi pe care îi cunoaştem şi din manifestări personale sau de la Saloanele Oficiale: ei ocupă un loc de frunte şi în cadrul expoziţiei de acum. Astfel, alături de operele profesorului defunct Dragoe retrescu, pe care

Asociaţia a ţinut să-i comemoreze cu pietate, găsim lucrările d-lor Biju, Brăescu.

Angheluţă, Bilţiu, Boicescu, Condoiu, Năsturel, Niţescu, Olinescu, Irimescu, sau ale doamnelor Cristescu-Delighioz, Vasiliu-Ghiaţă, Vestovschi-Niţescu, Florenţa Pretorian, Yavilina ş.a., arătând talente vrednice de atenţie, care pot aduce o îndrumare nouă învăţământului artistic, atât de neglijat până acum în şcoala românească.

Salonul acesta, deschis cu atâta modestie şi prezentat cu atâta cuviinţă, este într-adevăr util. Şi este îmbucurător că de la an la an el s-a jmtut îmbunătăţi pentru a ajunge la ţinuta demnă de anul acesta. Dar poate că prin el misiunea profesională a acestei Asociaţii nu este în întregime îndeplinită. Profesorii ne arată printr-un astfel de salon preocupările lor de artişti şi nivelul la care se pot ridica în străduinţele lor personale. N-ar fi însă de mai puţin interes dacă am putea vedea şi rezultatele învăţământului lor în şcoală, metodele pe care le aplică pentru a forma gustul copiilor, încercările de a trezi în ei instinctul către frumos, înţelegerea pentru artă şi chiar impulsul de a crea. Expoziţii de acest fel, în care fireşte personalitatea artistică a profesorului ar rămâne în umbră pentru a face loc. demonstraţiei pedagogice şi manifestării

spiritului copiilor, ar fi de cea mai mare utilitate. Ele ar putea duce la o îndrumare noua în şcoală şi la rezultate concrete care în alte ţări se obţin de mult. Anul acesta chiar am văzut o astfel de demonstraţie, plină de vivacitate şi de inteligenţa, la Expoziţia Internaţională de la Paris, în pavilionul unei ţăridin America de Sudica să nu mai vorbesc de pedagogia atât de dezvoltată în acest domeniu în ţari ca Germania, sau de uimitoarele metode ale japonezilor, care-ştiu să facă din copiii lor adevăraţi mici artişti. Pedagogia aceasta ar putea să înceapă şi la noi prin grija Asociaţiei profesorilor, iar expoziţiile de care vorbesc s-ar putea organiza în fiecare an. Am avea prilejul să preţuim astfel îndoit eforturile acestei Asociaţii, care şi-ar îndeplini misiunea ei cea mai firească în câmpul educaţiei.

Un al doilea grup de artişti, mai restrâns şi fără îndatoriri programatice, s-a prezentat la Fundaţia Dalles, sub numele de Grupul plastic ieşean, pictorii A. Clavell, Popa Niculae, Alupi Călin, Cămăruţ Mihail şi sculptorul Mateescu Ion. Este un fel de deputăţie artistică pe care venerabila capitală a Moldovei o trimite bucureştenilor, sau, cel puţin, artiştii care compun grupul şi-au luat asupra lor acest rol destul de dificil. Spun dificil pentru că până acum laşul, atât de fecund în literatură, nu s-a arătat prea norocos în ceea ce a încercat să ne trimită în artele plastice. Expoziţiile periodice ale domnului Băncilă, sau ale unora dintre profesorii Academiei Moldovene nu ne-au deschis zări prea largi către malurile Bahluiului. Mărturisim că nici grupul plastic de acum nu vine să spună un cuvânt de malmultă autoritate. Pictorii care îl reprezintă aduc într-adevăr o ambianţă comuna: un fel de blândeţe senzitivă şi o atmosferă nostalgică ce se traduc prin predilecţia lor pentru flori, pentru privelişti de periferie sau pentru peisajul romantic cu ţărănci în iarbă, cu câte o moară părăsită, sau cu călugăriţe în prag de mănăstire. Dar atmosfera aceasta are un conţinut mai

degrabă sentimental, fără calităţile expresive pe care le cerem artei; un fel de diletantism feminizat şi de proporţii mici, împărtăşit laolaltă de artiştii grupului şi exprimat cu timiditate şi cu mijloace insuficiente. Cât priveşte sculptura domnului Mateescu, ea primeşte într-un chip cu totul prematur onorurile unei expoziţii. N-am putea-o pune desigur în sarcina laşului, care nu are nimic comun cu aspectul ei.

Dar să nu facem Moldovei vreo nedreptate, căci iată, tot la Fundaţia Dalles, un alt moldovean, pictorul Adam Bălţatu, despre care trebuie să spunem că ne-a dat în luna aceasta expoziţia cea mai vrednică de atenţie din câte s-au perindat. Talentul domnului Bălţatu, afirmat de mult, a străbătut etape variate, mereu interesante, în căutarea de a-şi găsi o expresie proprie. Începuturile sale în tovărăşia pictorului Băeşu erau încă legate de atmosfera Grigoresciană, care mai stăruia în pictura noastră în primii ani de după război; apoi studii mai adâncite şi o rafinare neîncetată a paletei I-au dus la încercări care îl apropiau de pictura mai nouă franceză. O expoziţie de acum vreo patru ani la Ateneul Român lăsa să se vadă mai cu seamă sugestiile artei lui Vlaminck şi Utrillo; dar în peisajele acelea, de o culoare concentrată, de o viziune a lucrurilor care tindea către simplificare, de o atmosferă cam apăsătoare sub ceruri plumburii, era ca o pulsaţie lentă ce arăta voinţa artistului de a spune mai mult şi mai personal.

Expoziţia de anul acesta e o asemenea ieşire către orizonturi proprii. Peisajele domină şi acum, alături de naturi moarte în care pictorul îşi încearcă virtuozitatea paletei. Dar penelul se aşterne într-altfel pe pânză, căutând alte efecte şi sonorităţi. În pete succesive de culoare, de o vibraţie intensă şi susţinută, imaginile se încheagă puternic, impunându-se deopotrivă prin realitatea lor plastică şi coloristică. Lumina e dată în însăşi această structură fragmentată şi mobilă a materiei. E ca

un fel de ecou al alăturărilor de nuanţe ce compun paleta, de altfel restrânsă, a pictorului. O atmosferă surdă şi învăluită pune un fel de notă gravă în peisaje; în naturile moarte – tablourile cu fazani mai cu seamă

— Culori strălucitoare îmbinate cu acorduri stinse scot accente rare ce dau intensitate imaginilor. Pictura domnului Bălţatu se îndreaptă astfel către o concentrare şi o unitate de ton care înlesnesc artistului putinţa unei expresii adâncite. Expoziţia de acum este un pas însemnat pe această cale. Iar urmările ei nu vom întârzia să le vedem desigur în ocazii viitoare.

La Fundaţia Dalles am mai avut, odată cu expoziţia domnului Bălţatu, şi pe aceea destul de interesantă a drei Letiţia Lucasievici: peisaje, interioruri, figuri şi portrete, zugrăvite într-o paletă densă, nu lipsită de culori variate şi nici de nuanţe căutate cu sârguinţa. În unele tablouri e chiar un joc obişnuit al artistei de a stabili contraste tari între culorile vii, aprinse de luminile şi tonurile potolite, stinse în acorduri neutrale. Strădaniile pictoriţei merg de altfel mai toate către studiul jocurilor de lumină şi oarecum către destrămarea prin ele a ţesutului culorilor. De aici preferinţa pentru pictura de interior, cu draperii, cu mobile şi bibelouri, asupra cărora penelul aruncă fâsâi policrome de lumină, filtrată parcă prin nişte vitralii. Dar concentrarea artistei asupra acestor probleme nu e întotdeauna servită îndeajuns şi de ordinea şi claritatea în viziunea întregului. Elemente prea numeroase se aglomerează în compoziţia tablourilor, obiecte şi culori apar deseori confuze, pictoriţa însăşi ezitând între ele, neştiind destul unde penelul trebuie să stăruiască şi unde să renunţe, pentru a da concentrare tabloului. O asemenea simplificare şi îndreptare către esenţial va veni însă desigur printr-o experienţă mai îndelungată. Pictura drei Lucasievici prezintă destule calităţi pentru a îndreptăţi aşteptările cele mai bune.

Cu mai multă simplitate, cu un fel de sfială chiar faţă de orice complicaţii sau dificultăţi ni s-a înfăţişat, tot acum, un alt artist, pictorul George Bărbieri, în expoziţia sa de la „Cartea Românească”. Balcicul de toate zilele al pictorilor noştri reapare sub penelul domnului Bărbieri într-o lungă serie de pânze, în care o culoare mătăsoasă şi fluidă îmbracă forme şovăielnic conturate, ce par închipuite mai mult pentru a pluti sau a se destrăma în spaţiu. Viziunea domnului Bărbieri nu e lipsită de graţie şi limpezime; paleta sa aduce culori clare, care se pot apropia între ele armonios. Dar ezitarea artistului faţă de concretul formelor, renunţarea de a pătrunde mai stăruitor în materialitatea lor, înlătură în pictura sa o notă mai accentuată şi acea consistenţă care dă realitate lucrurilor. Într-un tablou sau două, o *Fereastră cu flori* şi o *Icoană*, ni s-a părut că vedem şi o încercare a pictorului de a trece la o culoare mai concentrată şi la forme mai închegate. E poate calea care îl va duce la rezultate noi în pictura sa din expoziţii viitoare.

Nu vreau să închei însă această trecere în revistă fără a menţiona dintre expoziţiile de pictură şi pe aceea de la „Mozart”, a domnului Gh. N. Naum. Picturile sale, peisaje brăilene mai cu seamă şi naturi moarte, în care este vizibilă influenţa domnului Theodorescu-Sion, arată calităţi de culoare şi de sensibilitate vrednice de interes. Expoziţia de acum ne înfăţişează pe lângă picturi şi o serie de gravuri în acuatorte, linoleum şi în xilografie. Notăm mai cu seamă xilografiile, în care artistul ne dă cu îndemânare o serie de imagini frumos stilizate după fresce şi icoane vechi.

Sculptura n-a lipsit nici ea dintre manifestările artistice ale acestei luni. Va trebui amintită în primul rând expoziţia de un merit deosebit a domnului Borgo Prund la Fundaţia Dalles. Talentul atât de personal al artistului, aplicat deopotrivă asupra problemelor de stil, ca şi asupra

încercărilor celor mai variate de tehnică şi material, ni s-a înfăţişat de rândul acesta cu lucrări din care se desprinde tot meşteşugul şi toată ingeniozitatea ce stau la îndemâna domnului Borgo Prund. Lucrările în lemn mai cu seamă şi cele în aramă bătută pun în evidenţă calităţile artistului. Ele sunt deopotrivă ale unui sculptor, ca şi ale unui decorator. Nu încape nicio îndoială că progresele realizate de dl. Borgo-Prund în vremea din urmă îl situează de pe acum printre artiştii noştri cu cele mai frumoase posibilităţi.

Mai menţionez de asemenea şi expoziţia de la Ateneul Român a domnului. I. Stanea, care cu un modelaj energic şi cu o vioaie notă de umor, ne-a dat câteva figuri ţărăneşti şi unele portrete nu lipsite de expresie şi de reale însuşiri plastice.

GRIGORESCU: O EXPOZIŢIE CARE TREBUIE ÎNCHISĂ194

Nu ştim bine când s-a născut Grigorescu – în 1838 cum afirmă Vlahuţă, în 1834 cum rectifică dl. Virgil Cioflec, în 1835 cum crede alt biograf 195? Documente nu sunt, iar artistul însuşi, nepăsător faţă de asemenea preciziuni, n-a lăsat nicio mărturie care să ne lămurească. Legăm venirea lui pe lume, destul de vag, de zorii trandafirii ai picturii româneşti şi serbăm centenarul lui acum, pentru a nu lăsa să treacă ultima limită în care ar fi fost posibilă o astfel de amintire.

Prezenţa lui Grigorescu în conştiinţa artistică românească este de altfel atât de vie, încât o asemenea sărbătoare nici nu mai are caracterul unei amintiri. Numele pictorului se confundă cu pictura românească, se identifică cu sensibilitatea noastră, cu geniul naţiei înseşi. Imaginile create de el sunt populare, pentru că în frăgezimea culorilor şi în graţia chipurilor recunoaştem ca într-o oglindă sufletul românesc, înclinat spre cântec şi legănat de nostalgii câmpeneşti…

Dar acest Grigorescu uman şi naţional, din care ne-am făcut un simbol şi un interpret sărbătoresc al lumii noastre, ne rămâne încă – oricât de ciudat ar părea – foarte puţin cunoscut în realitatea mai complexă a artei lui. Penelul său neobosit şi plin de graţii s-a purtat pe pânze vreme de mai bine de o jumătate de veac. Ochiul său a văzut lumea într-o mie de aspecte, pe care uneori le-a prins fugar, dar de atâtea ori le-a adâncit prin studiu şi inteligenţă. De la începuturile copilăreşti, ale iconiţelor făcute după meşteşugul zugravilor, de la primii paşi în Franţa, pe vremea când pictura însemna Delacroix, Courbert, Millet sau Daumier, şi până în ultimii săi ani, care ating vremea (nu şi arta) lui Cezanne şi Picasso, artistul s-a găsit în contact cu atâtea formemoi de pictură, şi-a modificat el însuşi neîncetat propria-i viziune, a adâncit sensul artei lui şi a primit atâtea influenţe, încât studiul amănuntelor, neîncercat până acum asupra operelor lui, ar duce la adevărate descoperiri şi la cele mai interesante legături cu pictura europeană contemporană.

Judecata asupra operei lui Grigorescu ne este dată încă şi azi aşa cum a fost formulată odinioară de Vlahuţă, nu prin ceea ce a fost în sine pictura acestui artist, ci prin subiectele pe care ea le-a ilustrat: Grigorescu al peisajului idilic românesc, Grigorescu pictorul războiului de Independenţă, Grigorescu plăsmuitor al Rodichii, al carelor cu boi şi al drumurilor noastre de ţară în pulberea verii. Artistul însuşi, câştigat de acest succes şi cedând oboselii în anii săi din urmă, a justificat o astfel de apreciere. Pictura lui, făcută altă dată din autentice armonii spontane, s-a diluat în transparenţele trandafirii ale peisajelor lui din urmă şi în graţiile factice ale ciobănaşilor şi ţărăncuţelor făcute pentru buduarele bucureştene.

Acest Grigorescu stăruie a fi preţuit şi astăzi, în paguba artistului adevărat, pe care încă îl ignorăm. Un

Grigorescu literaturizat, transformat în pictor de salon şi făcut popular prin nesfârşitele reproduceri ale unora din operele lui cele mai slabe. Din cele câteva mii de tablouri pe care le-a pictat, răspândite azi prin atâtea case, un număr foarte restrâns au fost întotdeauna prezentate fie în cărţi, fie în expoziţii, aducându-ne mereu aceeaşi imagine a pictorului, deformată, incompletă, micşorată 196. Este imaginea pe care ne-o dau despre el şi muzeele, Pinacoteca Statului în primul rând, unde mai mult de o sută de tablouri ne oferă tocmai ceea ce ar trebui mai puţin prezentat din Grigorescu.

Sărbătoarea de azi a artistului ar trebui să fie de fapt prilejul unei reabilitări a lui prin înlesnirea unei cunoaşteri mai bune şi prin aducerea la lumina a operelor lui de adevărată valoare. Ar fi trebuit organizată o mare expoziţie, îndelung pregătită, în care personalitatea pictorului să poată fi urmărită în formaţia şi înfăţişările sale multiple, prin tablouri cu grijă alese şi bine prezentate. Pe temeiul unei asemenea expoziţii s-ar fi putut întreprinde şi studiul operei artistului, altfel conceput decât ca o biografie entuziastă împletită cu obişnuitul elogiu al pictorului naţional. O operă atât de vastă şi de inegală ca aceea a lui Grigorescu trebuie catalogată în întregime, cercetată metodic şi clasată cu discernământ, pentru a se ajunge la cunoaşterea ei deplină şi la justa ei valorificare. Lucrul acesta ar trebui făcut de altfel pentru toţi artiştii de al căror nume legăm astăzi istoria artei noastre. Cu cât mai mult pentru pictorul în care recunoaştem o expresie atât de semnificativă şi din care facem un simbol al artei româneşti.

O iniţiativă de acest fel, care s-ar fi cuvenit să pornească din partea statului, a fost luată din fericire de Academia Română. O expoziţie a operelor lui Grigorescu a fost anunţată de venerabila instituţie, organizarea ei fiind încredinţată omului de gust şi preţuitorului devotat al lui

Grigorescu, dl. Virgil Cioflec. Sarcina pe care şi-a luat-o dl. Cioflec este mai puţin uşoară decât s-ar putea crede. Căci la dificultăţile obişnuite ale unei astfel de expoziţii se va adăuga şi aceea, mult mai însemnată, de a avea de învins prejudecata stăruitoare a unui Grigorescu rău înţeles. Colecţionarul pasionat şi omul cu experienţă care e dl. Cioflec ne-ar putea da totuşi expoziţia pe care o aşteptăm, dacă străduinţele sale vor fi înţelese şi ajutate, mai cu seamă de posesorii de tablouri. O expoziţie bine făcută şi chibzuită doar după criteriul valorii artistice ar însemna o regăsire a celei mai bune arte a lui Grigorescu, aceea care stă încă în umbră şi trebuie descoperită. Pentru centenarul lui Grigorescu nici n-ar mai fi nevoie de o altfel de sărbătorire. Căci niciun omagiu nu s-ar putea aduce mai elocvent memoriei artistului decât dovada înţelegerii depline a operei lui printr-o asemenea reconstituire, acum când arta românească înfloreşte pe urmele lui.

În aşteptarea acestei expoziţii, în care punem atâtea speranţe, iată că trebuie însă să ne ocupăm de altă manifestare, destul de curioasă, care sub pretextul comemorării aduce un adevărat ultragiu numelui lui Grigorescu. Vorbesc despre expoziţia de curând deschisă la Muzeul municipal unde, sub auspicii oficiale, suntem invitaţi să apreciem opere puţin cunoscute ale pictorului nostru.

În două mici săli, patruzeci de picturi şi desene ne sunt prezentate, unele

— În mic număr – aparţinând muzeului (9 bucăţi) 197, altele provenind din colecţii particulare, îndeosebi din colecţia directorului muzeului, dl. dr. G. Severeanu (19 bucăţi).

Vizitatorul cel mai binevoitor va căuta zadarnic printre aceste tablouri vreo operă importantă sau de o semnificaţie deosebită pentru arta pictorului, în afara tabloului cunoscut înfăţişând *Bătălia de la Stmrdan* care

este expus permanent în muzeu, abia patru sau cinci mici lucrări ar fi pututprezen a destul interes pentru a figura printre operele secundare ale artistului într-o expoziţie mai importantă. O menţiune deosebităs-ar putea face pentru Mocanul 198 din col. Gr. Iunian, sau pentru *Ofiţerul rănit* am col. Kauftmann-Cozla”.

Dar ceea ce socotim grav nu este atât lipsa operelor de seamă în aceasta expoziţie intitulată „Comemorativă”, ci marele număr de falsuri şi de opeie dubioase ce ne sunt prezentate sub numele lui Grigorescu. Este un caz, fără precedent ca într-un muzeu public şi într-o asemenea împrejurare, să fi fost posibilă o asemenea mistificare. Nu bănuim buna-credinţă a nimănui, Penţiu că lucrul ar fi prea grav şi nu îl credem posibil. Dar trebuie să denunţam ignoranţa şi totala uşurinţă cu care a fost făcută aceasta expoziţie spre paguba memoriei lui Grigorescu şi a artei romaneşti.

Pentru a fi mai lămurit voi da aici şi cifre şi titluri uşor controlabile. Din cele patruzeci de bucăţi, *cel puţin* şaisprezece sunt *falsuri evidente* atunci când sunt semnate cu numele lui Grigorescu, sau grosolane erori de atribuire când ele apar nesemnate. Iar la acestea se mai pot adăuga mea vreo patru-cinci lucrări dubioase, pe care o prudenţă elementara le-ar fi înlăturat de la început. Citez titlurile tablourilor false sau greşit atribuite şi rog pe oueme este familiarizat cu pictura lui Grigorescu să verifice afirmaţiile mele. Iată această listă: col. dr. Severeanu: *Studiul de boi* nr. 11 (nesemnat); *Ciobănaşul* nr. 10 (nesemnat, dar evident pictat de Mirea); *Icoana rotunda cu chipul lui Cristos* nr. 3 (nesemnat); *Lăutarul*, nr. 8 (nesemnat, probabil o pictură franceză); *Bragagiii*, nr. 4 (nesemnat); bucata intitulată *Crima* din *strada Soarelui* (!) nr. 9 (nesemnată, pictură străină); lucrarea intitulată *în oglinda*, nr. 33 (nesemnată); cea intitulată *Muma pădurii*, nr. 15 (nesemnată), *1 eisajitl*, nr. 25 (nesemnat, pictură franceză);

bucata intitulată *Vedere în Normandul*, nr. 16 (nesemnată, pictură franceză).

Col. dr. Kauffmann-Cozla: desenul nr. 17 intitulat la *păşune* (semnătură falsă); desenul nr. 39 intitulat *Exodul 1877* (nesemnat). Col. Pascu Aolf. *Peisajul* nr. 38 intitulat *Spre păşune* (semnătură falsă). Col. dr. Gerota: *Peisajul* nr. 34 (semnătură falsă); *Peisajul cu boi*, nr. 36 (semnătură falsă).

Este destul de interesant că din aceste şaisprezece bucăţi, zece aparţin însuşi directorului muzeului şi desigur organizatorul expoziţiei. Ele sunt toate nesemnate, prezentând atribuiri personale ale domnului dr. Severeanu. Penţiu un colecţionar de artă pasionat de descoperiri, acest joc diletantic poate fi destul de amuzant şi de inocent. Dar răspunderea sa se angajează în alt fel când ademenea atribuiri le face şi în calitate de director al unui muzeu oficia – Numele lui Grigorescu pus sub astfel de tablouri este o eroare prea grava pentru a fi trecută cu vederea, iar invocarea unei comemorări sporeşte şi mai mult această gravitate. Iată pentru ce socotim o datorie să semnalăm acest fapt bizar şi să-i rugăm şi pe dl. primar al capitalei şi Ministerul Cultelor să intervină pentru închiderea grabnică a acestei expoziţii jignitoare şi dăunătoare însăşi ideii de comemorare 19°.

EXPOZIŢII

Kimon Loghi – Adina P. Moscu – R. Iosif Maria Brateş Pillat – Céline Emi-Sâan

Sezonul plastic este anul acesta cam întârziat. Octombrie, altă dată lună a artiştilor, a trecut de rândul acesta vânzolit de emoţii şi îngrijorări politice. Sălile de expoziţie au rămas închise, iar artiştii rechemaţi la altă realitate decât aceea pe care sunt obişnuiţi să o plăsmuiască, au amânat ieşirea lor în public pentru clipe mai senine şi mai îngăduitoare. Să ne bucurăm că mânia zeilor s-a potolit, măcar deocamdată, şi că vom mai putea

asista şi în acest an la paşnicele bătălii ale artei, nici ele desigur fără morţi şi răniţi în perspectivă, dar mai puţin pitoreşti şi mai puţin ameninţătoare, cel puţin pentru populaţia neînarmată.

Primele rânduri, cam sfioase, ale oştii purtătoare de peneluri şi palete sau şi ivit însă în sălile de expoziţii, unde se vor ţese şi se vor destrăma visele de glorie. În fruntea tuturor păşeşte optimist unul din luptătorii cei mai încercaţi, dl. Kimon Loghi, a cărui poziţie este prea reprezentativă în pictura noastră ca să mai trebuie judecată. Preşedintele Tinerimii Artistice este mai tânăr astăzi decât oricând. Pictura sa trandafirie şi sentimentală este mai inspirată şi mai lirică decât la începuturi. Mimoza şi glicinele nu au încetat să înflorească în pânzele sale; piersicii roz îşi scuturǎ petalele la ţărmul mării; atmosfera e poetică în crânguri, e misterioasă; iar în jurul lacurilor cu nuferi, nimfele îmbrăcate diafan dănţuiesc ca şi în pânzele artistului de acum treizeci de ani. În mijlocul tuturor acestor viziuni paradiziace, pe care sala cea mare de la Fundaţia Dalles abia le încape, artistul însuşi pozează într-o pânză, visător şi cu paleta în mină, aşa cum s-ar cuveni poate să apară orice artist inspirat. Nu se poate să nu fii emoţionat în faţa unei asemenea candori, pe care vremuri şi adversităţi nu o pot atinge. Ce e pictura? Ce e bunul gust în artă? Mai este nevoie să-ţi pui asemenea întrebări, când pe deasupra lor stăruie eternităţi pe care nimic nu le poate dărâma?

În jurul domnului Kimon Loghi, în alte săli, tot la Fundaţia Dalles, se mai grupează câţiva artişti de aspecte şi forţe inegale. Unul din ei, dl. Corneliu Liuba, aduce o serie de picturi în ulei, molatic zugrăvite cu vederi din Dobrogea, din Bucureşti sau din Praga. Ochiul pictorului izbuteşte uneori să reţină câte un motiv interesant, pe care artistul îl pune în cadru decupându-l parcă dintr-un tablou mai mare. Dar pictura este destul de frustă şi de sumară.

Artistul nu stăruie asupra motivului, nu reuşeşte să-şi imprime propria-i personalitate în ceea ce vrea să exprime. De aici aspectul atât de egal al acestor mici tablouri, asupra cărora treci cu aceeaşi uşurinţă cu care artistul însuşi şi-a trecut penelul.

În aceeaşi sală, alţi doi pictori cu nume străin expun lucrări care ar face inutilă orice apreciere. Nu m-aş opri asupra lor, dacă în catalogul ce mi s-a oferit n-aş găsi, pe lângă alte explicaţii amuzante, şi unele expresii rare, demne de relevat. Astfel, sub reproducerea unui opulent nud de femeie ce figurează în expoziţie, se poate citi acest titlu nu lipsit de savoare: „Femei copt".

România, *Buc.*, *I nr. 162, 10 noiembrie 1938*

Semnalăm operă şi catalog Academiei Române pentru o eventuală cenzura în cazuri asemănătoare… n".

De o altă calitate sunt lucrările pe care le expune tot la Fundaţia Dalles d-na Adina Paula Moscu-Melinte: desene şi picturi reprezentând mai cu seamă portrete vederi din Balcic şi naturi moarte. D-na Moscu-Melmte este o desenatoare prin vocaţie. Fără elanuri de imaginaţie sau de interpretare personală a subiectelor, d-s a reuşeşte mai cu seamă în portrete să dea imagini care impresionează prin precizie şi prin observaţie veridica. Trăsătură sa de creion are fineţea burinului pentru gravură; atenţia şi aplicaţia artistei pai făcute pentru această tehnică de răbdare şi minuţiozitate. Cele câteva desene pe care le expune acum, ca şi cele pe care le-a prezentat în alte rânduri, sunt în această privinţă, lucrări duse până la perfecţiune. Ele n-ar trebui decât să fie transpuse pe placa de aramă pentru a da excelente gravuri. În pictura d-na Moscu-Melinte rămâne la aceleaşi calităţi, care sublimaza talentul sau de desenatoare conştiincioasă şi atentă. Culoarea se adaugă desenului fără a ieşi dintr-o adevărată viziune picturală. Ea este destul de discreta de altfel şi de timid aşezată în tonuri palide şi transparente, care menaj

caza forma meticulos definită. Şi printre picturi, tot portretele sunt lucrările cele mai merituoase.

La Ateneul Român expune peisaje în ulei-şi acuarelă dl. R. Iosif. Bucăţi puţin variate, ieşite dintr-o paletă care se află încă în căutarea propriei clarificări. Dificultăţile domnului R. Iosif au poate la bază o confuzie de tehnici, începuturile sale au fost în gravură, unde artistul a şi izbutit să dea o serie de lucrări interesante. Dar străduinţele domnului R. Iosif în gravura depăşeau această tehnică, domnia sa căutând, într-o artă care este a albului şi a negrului, efecte picturale. Au rezultat astfel cunoscutele monotipun în care, la imaginea concepută în modulaţii fluide de umbră şi lumină, venea să se adauge şi un accesoriu coloristic. Era o tehnică între gravură şi pictură, pe care artistul a încercat apoi să o transpună în acuarelă sau ulei. Încercarea n-a dat rezultate satisfăcătoare. Multă vreme pictura domnului Iosif s-a resimţit de obişnuinţa artistului de a vedea lucrurile în gravură. Siluetele negre şi umbreleopace se iveau prea stăruitor într-o artă care esenţial trebuie să fie coloristica. Culoarea însăşi, cu tonurile palide şi incerte de roz, de brun-galbui-sau de albastru-verde era artificioasă, amintind tonurile folosite mai înainte în gravurile coorate. Dl. Iosif pare să-şi fi dat seama de aceste neajunsuri şi meearca azi o paletă mai legată şi mai picturală. Nu aş putea să spun că rezultatele sunt mai clare şi mai sigure; nici în acuarele, care sunt zugrăvite exact cu aceleaşi procedee utilizate şi în pictură, nici în peisajele în ulei, cu ceruri întunecoase şi tulburi şi imagini învălmăşite, lipsite de accent coloristic. Nu s-ar putea trece cu vederea însă străduinţele continue ale artistului de a ajunge la o expresie proprie, şi scrupulozitatea cu care urmăreşte acest scop. Expoziţiile viitoare ne vor aduce poate rezultate mai limpezi în această privinţa.

O expoziţie numai de acuarele ne prezintă în acelaşi

timp la „Cartea Românească” d-na Maria Brateş-Pillat: portrete de scriitori (I. Pillat, Lucian Blaga, N.I. Flerescu), peisaje numeroase şi flori. D-na Brateş-Pillat înfăţişează aproape toate temele care ar putea ilustra opera poetică a domnului Ionel Pillat: Miorcanii, Balcicul, Grecia, cu siluete şi crâmpeie de imagini care s-ar putea regăsi desigur şi în opera poetului200. Pictoriţa le adaugă o transparenţă şi o delicateţe proprii artei sale. Uneori motivele tratate apar limitate de conture, ca în desenul unor vitralii; alteori culoarea e mai fluidă şi mai străvezie, lăsând să apară jocuri irizate de lumină. Câteva peisaje, cele de la Miorcani îndeosebi, încondeiază cu graţie privelişti miniaturale, prinse în luminasoarelui. În toate, penelul artistei se mişcă vioi, cu acea uşurinţă şi îndemânare care ne sunt cunoscute şi din lucrările sale anterioare.

Sculptura nu lipseşte nici ea din aceste prime expoziţii ale anului. D-na Céline Emilian expune la „Cartea Românească”, în aceeaşi sală cu d-na Pillat, o scrie de lucrări care merită toată atenţia: bucăţi de proporţii mici, portrete, statuete, plachete, cele mai multe în bronz, unele în teracota sau în marmură. O singură lucrare este prezentată în dimensiuni ceva mai mari: un nud de femeie, de un modelaj sensibil, în care se recunosc amintiri bourdelliene. Influenţa lui Bourdelle este vizibilă de altfel şi în alte lucrări, uneori prea stăruitoare, în motive ca şi în stilizarea formelor. Sculptura d-nei Emilian va câştiga când expresia artistei va fi mai liberă de aceste amintiri ale maestrului. Şi cred că o asemenea libertate stă în posibilităţile d-nei Emilian.

Să notăm în sfârşit printre manifestările demne de a fi reţinute, şi expoziţia de legături de cărţi a d-nei Ella Dji Cancicov, de la Fundaţia Dalles. D-na Cancicov este printre foarte puţinii artişti care au înţeles la noi valoarea şi exigenţele acestui gen de artă. Exemplarele de cărţi legate

pe care domnia sa le-a expus anul trecut la Pavilionul românesc de la Paris au făcut cinste artei româneşti. În expoziţia de acum, o serie nouă de lucrări ne sunt prezentate, punând în evidenţă încă o dată gustul ales şi îndemânarea artistei.

MARIUS BUNESCU

Premiul naţional de pictură a încununat anul acesta pe unul dintre artiştii cei mai senini, mai discreţi şi mai sfioşi cu propria lor artă, pe Marius Bunescu.

Pentru cine e familiarizat cu mediul artei româneşti de astăzi, atât de constrâns în mijlocul indiferenţei generale, atât de frământat de îngrijorări şi uneori de ostilităţi intestine, pictorul Bunescu, omul şi artistul, este un rar exemplu de optimism, neatins parcă de asprimea şi de înfrigurarea vremurilor.

An de an, la acelaşi răstimp, în expoziţiile sale de la Muzeul Simu, atât de discrete şi de intime, pictorul prezintă roadele muncii sale, oferindu-le ochilor şi spiritului celor ce-l vizitează, cu simplitatea şi cugetul drept al unui grădinar. Marius Bunescu este într-adevăr un grădinar în grădina de minuni a lumii. El nu se îngrijeşte însă să plăsmuiască în sine himerele unui univers pe care nu l-ai putea atinge cu mâna. El nu are vanitatea creaţiilor din nimic, sau a acelor fragile imagini în care lumea se filtrează prin enigmatice transparenţe ce fac dintr-un tablou mai mult oglinda interioară a artistului decât oglinda lumii adevărate. Marius Bunescu e un culegător de frumuseţi. Lumea lui se îndreaptă către el cu crengi neatinse, încărcate de roade pârguite, pe care artistul le culege cu voioşie şi le pune în tablourile sale.

Este un lucru rar, pe care nu ştii cum să-i preţuieşti îndeajuns, o asemenea probitate morală şi o simplitate de cuget care fac din sentimentul său pentru artă aproape un sentiment evlavios. Sfiala personală şi căldura oarecum naivă a convingerilor sale se întrevăd şi în propriile-i

opere, dar îţi vorbesc

România, *Buc.*, *1 nr*. 11*0, 19 septembrie 1938*. *Textul a apărut prima oară*, *mai redus*, *sub forma unei cronici de expoziţie în Secolul din 10 aprilie 1932*

Imediat şi de calitatea acestei conştiinţe de artist. Căci genul acesta curat de sinceritate, în care artistul şi omul se identifică total cu singurul gând penţiu artă pentru meşteşugul care niciodată nu se lasă epuizat, este din ce în ce mai rar în întrecerea de fiecare zi, atât de agitată şi uneori de acerba a artei româneşti…

O expoziţie nouă a lui Bunescu este, din această cauză, ca o spovedanie cuminte a gândurilor şi ispitelor lui de peste an. Gânduri de om care crede în împărăţia veşnică a artei şi care cu sfială calcă drumurile semănate cu flori ale acestui paradis al ochilor. Iar ispitele lui sunt toate tainele unui meşteşug ce se dezvăluie cu atât mai multiplu şi mai complicat, cu cât spiritul ajunge să-l simplifice şi să şi-i însuşească pas cu pas.

Eforturile acestea de a domina ce este mai rebel în arla, materia însăşi de plăsmuit şi străduinţă pentru clarificarea propriului temperament ca şi a viziunii sunt’urmărite de mult în expoziţiile acestui pictor, care în anii din urmă mai cu seamă, a ajuns la o deosebită vigoare de meşteşug.

Incertitudini mari îl bântuiau altă dată. Ochiul său nu era în suficient acord cu sentimentul său despre lucruri. Era câteodată în tablourile lui un impresionism în care plasma grea a materiei nu izbutea să se subtilizeze până la imaterialele irizări ale unei lumi pulverizate în lumină erau alteori izbucniri mai dure de forme şi culori, care contrastau ciudat cu năzuinţele artistului de a-şi valorifica o expresie uşoară şi variată.

Înverşunarea asupra propriei palete şi necruţătorul examen al mijloacelor sale de exprimare au izbutit în cele din urmă să clarifice definitiv, pentru artist întâi, apoi şi

pentru ceilalţi, sensul adevărat al temperamentului şi al viziunii sale. Bunescu era un artist pentru care lumea nu putea vorbi în nuanţe şi subtilităţi. Sensibilitatea lui era prea directă, ochiul prea robit de farmecul imediat al materiei, pentru ca imaginea sa să rezulte, cum ar fi doric-o el poa', te, degajată şi străvezie, vibrând de imaginaţie sau de jocul impalpabil al luminii şi al culorilor filtrate…"

Dimpotrivă, ceva dur şi concentrat se precipita sub penelul său, accentuând materialitatea lucrurilor şi interpretându-le senzual, cu aceasenzualitate elementară şi naivă a omului naturii, pentru care farmecul stă în concret şi în intensitatea impresiilor… u

Culoarea lui Bunescu se aglomera astfel într-o viguroasa pasta truculenta şi strălucitoare, în care lucrurile câştigau pondere şi formă ca într-o plăsmuire dimensională, numai prin această concentrare a paletei şi prin energia impulsivă a penelului care o aşternea.

Era secretul însuşi al temperamentului acestui artist, atât de preocupat de adevărul artei sale şi de ceea ce era încă ascuns în posibilităţile sale de exprimare. Drumul lui cel mai just era găsit – expoziţiile de după război ne-au dovedit-o – iar străduinţele sale nu aveau să fie de acum înainte îndreptate decât către stăpânirea cât mai măiestrită a meşteşugului în sine şi către încercarea genurilor celor mai potrivite felului său dea picta.

An de an am asistat la perfecţionarea continuă a artistului şi la definirea din ce în ce mai sigură a inspiraţiei sale. Peisajul I-a reţinut mai cu seamă, şi continuă să-i preocupe în imagini viguroase, în care con turele îi formele se detaşează uneori poate cam greoi, lăsând să se vadă o elaborare fără facilitate, dar intens zugrăvite şi purtând în pasta lor urma unei ample şi caracteristice personalităţi. Privelişti bucureştene sau vederi de porturi şi de ape, fiorduri nordice sau imagini însorite de la Muntele Athos, în toate Bunescu se defineşte e şi fermecat de ceea ce

constituie strălucirea sigur, aşa cum. e, vitros cu un temperament înrudit cu al lui nu

S luă Tpăntre ixnpresio-Uid

5 „Pe c-ocil său nu se sătur a să o alinte în toată plenitudinea ei senzuală. semnificative.

Aceeaşi înrudire îl duce de altfel ştie alte de natură moartă;

În care vom găsi realizările lui cde mai b zugrăvite cu propria lor admirabile studii cromatice, rarită care fac să pălească lucrurile însele, substanţă, în imagini intense şi vibrant, lt fe [decât Bunescu.

Olandezii şi flamanziiodimoai.a. nu-lucrau inaitstrălu

Iar confruntarea cu natura „saşi e p ac p muzee din Olanda.

*? *i* adi? uatâbl °» n cu prăă U – aprinderea *

unde în sali cu tablouri şi p, vreunei ferestre, sau pe vreo mogăseşti câteodată pe vreo masa, p zugrăvite în tablouri, bila veche, câte o tavă cu fructe Pte tura moartă a pictorilor, Iar ochii îţi alunecă cu plăcere de la natura vie la-na gă fa A neştiind sigur care e cea mai expoziţii a lui Bunescu. Pe o masă sau aceeaşi comparaţie şi în alte” °r încăpere din spatele muzeului Simu unde e un pervaz de geam, în modesta încăpere dmjp de sala de TexPOZ1 u-itPgau fructele strălucitoare pe care le găseşti zugrăvite în Somi We Te pereţi... Şi te mm aW de forţa dţ-pre-trium am tra-Sgtt mate în auxiliare preţioase a e VIZ™ bunescu nu este totuşi un temperament cu o asemenea înclinaţie spre real, Bunescu nu este. f pasiv, care să se ni-U2 aaluff dimpotrivă, impetuoasă, uneori excesivă cu aceasta nicio lauda. 1 ensuia lu’, p ffuct zugravit de penelul în concentrarea materiei şi în aglon; pulsaţie violentă în care său, un peisaj sau un obiect colorat sunt ieşue Q vând în felul său.

recunoşti întotdeauna mina \ îguro hi a a doua oară este atât de vie Dar această natură pe care el o intrachipe-

a a ooue. expresivă>

şi de adevărată, este atât de energic ca unde g t-tuşi mâna fără greş încât poate înfrunta cu tane prop> pictor. Şi nu ştiu dacă nu este a unui meşter mult mai taie d P jderul acesta, pe care pictorii Renaşdestulă laudă a-spune despre despre alţii; Bunescu este într-adevăr un terii îl recunoşteau citeod., rpnti din Ouattrocento, care aveau evlavia artist în felul lor, în felul SK i Sziu, pentru care a picta naturii, sau a flamanzilor şi adevărul ei.

Însemna a zugravi cu luare-am trebuie să zugrăvească pe pânza figura

Mai şovăitor e uneori pictorul linia steF mai dură, omenească. În portrete, care o uş forţata Este curios cum acelaşi artist, imaginea mai stângace, exPresanaturii Ştiind să scruteze cu atâta stăruinţă atât de atent de obicei în faţa n „dintr-odată atâta timişecretul organic al lucrurilor pe care p însă atât de impulsivă şi ditate în faţa chipului omenesc. În clădită toată pe o asemenea timide obişnuită cu o expresie directa este e P. & unei

2 SÎ₂KC sfiâây-te faţa ochilor omeneşti care îl privesc.

Portretul cere o degajare de spirit, o uşurinţă de a stăpâni modelul, o pătrundere interioară, care stau mai cu greu la îndemâna unei firi timide. Bunescu izbuteşte mai uşor să se zugrăvească pe sine însuşi, decât pe un semen care îi stă în faţă.

Dar pictorul, pentru care dificultăţile au fost întotdeauna prilejuri de studiu îndelung şi răbdător, nu şi-a spus desigur ultimul cuvânt în această privinţă. Pictura românească de astăzi îşi are în el pe unul din cei mai robuşti meşteri ai săi. Iar pe paleta lui realistă vor mai înflori desigur multe imagini, care vor ispiti întotdeauna ochii celor ce se incinta de lumina culorilor şi a formelor.

SALONUL OFICIAL ŞI ALTE EXPOZIŢII

Redeschiderea Salonului Oficial în toamna aceasta a fost o problemă rezolvată cu multă dificultate. Localul de

la Şoseaua Kiseleff201 unde ne-am obişnuit să vedem întâlnirea de fiecare an a artiştilor nu mai era liber; şi n-a lipsit mult ca să aflăm că, din motive de forţă majoră, s-a renunţat pentru anul acesta la un salon de desen şi unul de gravură.

Din fericire, lucrurile s-au putut aranja şi salonul s-a deschis. Dar aceasta nu înseamnă că problema însăşi a Salonului Oficial s-a rezolvat. Ea nu era rezolvată nici pe vremea când Ministerul artelor dispunea mai uşor de localul Casei Grădinilor şi când dl. Theodorescu-Sion era sigur dinainte că-şi va putea citi în linişte discursul său inaugural, devenit el însuşi o tradiţie.

Localul Casei Grădinilor este impropriu şi cu totul insuficient pentru asemenea expoziţii. Iar Bucureştiul nu are încă nicio altă clădire care să poată fi destinată unui asemenea scop. De aceea expoziţii mai mari nici nu se pot organiza în capitala noastră, deşi nevoia o simţim în atâtea împrejurări, şi o vom simţi şi mai mult în viitor.

Este o necesitate care n-ar mai trebui trecută cu vederea, de a se clădi în sfârşit un palat al artelor, nu numai pentru a se da putinţa de existenţă acestor saloane, care trebuie menţinute şi încurajate, dar pentru a se pune arta românească în general în condiţiile şi la nivelul pe care îl năzuim azi în toate domeniile.

În localul neîncăpător de la Şosea, juriul de anul acesta 202 a făcut tot ce se putea face. O selecţie destul de îngrijită a izbutit să pună în ordine aproape cinci sute de lucrări, în care cea mai mare parte din artiştii noştri se înfăţişează sub acest aspect de rigurozitate şi de francheţă care este pentru arta lor desenul.

Este îmbucurător că artiştii mai în vârstă nu lipsesc de la această manifestare. Era o tendinţă care devenise aproape regulă, aceea de a se abandona saloanele tineretului, mai dornic de emulaţie, şi înclinându-se mai uşor în faţa verdictelor unui juriu. Absenţa artiştilor

consacraţi păgubea însă expoziţiile, lipsindu-le de autoritatea şi de prestigiul pe care ei îl puteau aduce.

Anul acesta numele d-lor Bunescu, Petraşcu, Steriadi, Theodorescu-Sion, Tonitza, stau laolaltă cu ale celor mai tineri, şi prezenţa lor reconfortează şi dă îndemnuri. Poate că anul viitor vom avea în acelaşi loc şi pe alţii dintre cei care lipsesc.

Expoziţia cuprinde toate genurile grupate în categoria desenului: desenul colorat, desenul în alb şi negru, gravura şi afişul. Ar fi fost bine poate dacă în cuprinsul sălilor s-ar fi detaşat mai clar gravura faţă de desene, şi dacă s-ar fi renunţat la secţiunea afişelor, insuficientă şi prin numărul şi prin valoarea lucrărilor expuse.

Printre desenele colorate, pe lângă operele excelente ale d-lor Steriadi, Pallady, Petraşcu şi Tonitza, pe lângă cele datorate unor artişti bine cunoscuţi ca d-na Popea sau domnii Miracovici şi Siegfried, găsim şi bucăţi de artişti mai tineri, al căror talent se cuvine a fi semnalat – unele peisaje ale domnului Angheluţă, de pildă, desene pentru ilustrare de cărţi, de un gust romantic, ale d-rei Mariana Petraşcu, sau desenele d-lor Orleanu şi Viorel Herşcovici, sau ale d-nelor Georgeta Vintilescu şi Eugenia Doucet.

Desenul în alb şi negru este, fireşte, mai numeros reprezentat. Numele d-lor Bunescu, Steriadi, Theodorescu-Sion şi Tonitza stau şi aici în frunte, şi trebuie citaţi numaidecât şi artişti ca d-nele Elena Popea, Vavilina, Moscu-Melinte, Nutzi Acontz, Mandia-Ullea, sau domnii Hrandt Avachian, Alexandru Moscu, Bălţatu şi Siegfried. Dintre cei mai tineri sau mai rar întâlniţi se disting îndeosebi domnii Mihai Mitache, Petrescu-Pache, Frimu, Stelian Ghimpaţi, Gh. Iliescu, arh. Lupu, arh. Nămescu, d-nele Sanda Moga, Florica Cordescu şi Dudu Alexandrescu. Subliniez mai cu seamă lucrările d-nelor Moscu-Melinte şi Vavilina, cum şi pe acelea ale domnului Alexandru Moscu,

pentru calităţile deosebite pe care le pun în evidenţă.

În ce priveşte gravura, locul întâi îl ţine desigur dl. R. Iosif, cu excelentele sale mon otipuri colorate. Străduinţă cu frumoase rezultate arată de asemenea domnii Dobrian, Nicolaide şi d-na Ceglokoff; trebuie menţionate şi lucrările în procedee variate ale d-lor Al. Popovici. Fr. Micoş, Ispir, Hermann, Gh. Naum, Tr. Apostolescu, A. Mărculescu, Labud, Gavrilov, Ion Popescu, sau ale d-nelor Wanda Sachelarie şi Ileana Dumitrescu.

Într-o sală a noului sediu al Sindicatului artiştilor plastici s-a deschis de curând expoziţia domnului C. Vlădescu: peisaj îndeosebi, figuri, portrete, naturi moarte, în care un penel impulsiv, lucrând într-o pastă densă, pare să caute mai mult modelajul material al imaginilor decât expresia lor coloristică. Culoarea este destul de sumbră şi opacă, păstrându-se în tonuri înăbuşite, chiar şi atunci când artistul încearcă să ne dea imagini însorite meridionale. O reţinere metodică se simte de altfel în tot ce pictează dl. Vlădescu, acea reţinere de şcoală pe care maestrul şi-o impune în faţa elevilor săi. Căci dl. Vlădescu ni se prezintă şi în această calitate de profesor. Iar din lucrările elevilor pe care le înfăţişează, se vede bine că exercită destulă influenţă asupra acestora. Micile tablouri ale drelor Lucia Kogălniceanu şi Ileana Udroiu se aseamănă până la confuzie cu lucrările maestrului.

O expoziţie demnă de interes ne-a oferit în ultimul timp d-na Tzigara-Sanmrcaş-Berzea în atelierul său: uleiuri, acuarele şi desene – în cea mai mare parte peisaje din Italia sau din Franţa – dar şi figuri, naturi moarte, cum şi o serie întreagă de desene după animale.

Pictura d-nei Tzigara-Samurcaş-Berzea e încă în stadiul unei ezitări între drumuri variate ce se deschid deopotrivă de ispititoare înainta artistei hanezia sa este vie şi se aplică imediat lucrurilor pe care le întâlneşte. Motiv ek din natură sunt pretexte pentru jocuri de imaginaţie

care uneori meearca sa brodeze lucrurile în serios, alteori le întoarce în glume. Penelul aluneca pe game uşoare, subţiratice, aruncă poduri peste Sena sau desenează palmieri pe ceruri italieneşti, cu aceeaşi graţie şi uşurinţă cu care zugrăveşte o şireta spirituală, sau cu care surprinde profiluri de gazele în „Giardmo zoologico. Culoarea rămâne întotdeauna limpede şi jucătoare. Pictoriţa nu se teme e încercările riscate. Cu dezinvoltură, ea atinge toate octavele şi se amuza dacă o notă azvârlita la întâmplare poate aduce după ea ropote de dezacorduri cristaline Arta nu trebuie luată întotdeauna în tragic. Ea poate fi şi un] ºC zglob cu condiţia să ştii să priveşti lumea printre gene şi să o aduci cu indemmaie sub vârful penelului.

CRONICA ARTEI: 1938

În cronica românească anul 1938 va rămâne însemnatprin schimbările politice pe care le-am văzut Arta a rămas mai în umbra, mai sfioasa, în aşteptarea poate a unor zări noi care să se deschidă şi pentru ea.

Nu este de mirare, căci asemenea ezitări şi aşteptăriexistă *azi* preut – tindeni chiar acolo unde tradiţii mai mari şi manifestări mai puternice au pus în mina artiştilor unelte mai sigure, iar în spiritul lor gânduri mai cutezătoare.

Vremurile sunt însă în mari prefaceri. Arta nu poate rămâne străină de asemenea transformări. Ea a fost întotdeauna oglinda formelor de viaţa-şi a aspiraţiilor umanităţii. În mina meşterului care a cioplit piatra sau a mânuit penelul a fost întotdeauna o zvâcnire a vremii lui, care s-a comunicat însăşi operei create şi a dat formelor ei valoare de simbol uman.

O asemenea valoare stă înainte de toate în contemporaneitate, 111 ritmu sincronizat al creaţiei cu aspiraţiile semenilor. Artistul nu se poate sustra-ge unui asemenea ritm, fără profeţia de a-şi rosti propria-i

condamnare la exilu dincolo de utilitate şi de aderenţă cu viaţa. Nici Michelangelo nici Fidias şi maeştrii necunoscuţi ai catedralelor de odinioară n-ar fi ajuns la formele eroice ale expresiei lor dacă şi-ar fi închipuit existenţa desprinsa de comunitatea d împrejur şi redusă la o simplă manifestare individuală, pe deasupra vremii lor.

Arta românească trebuie să-şi pună astăzi cea mai-grea problemă, care nu este mai puţin a spiritului şi a artei europene în genere. În ce măsură formele noi de viaţă îşi găsesc oglindirea în operele artiştilor de azi? Care e semnul drumurilor noastre în creaţia arhitecţilor, sculptorilor, pictorilor? Care sunt drumurile noi pe care se îndreaptă alta lor?

Răspunsurile la asemenea probleme nu sunt încă formulate, şi ele nici nu pot veni uşor. Omul nou este în devenire. Dar creaţia artistică nu poate murzia să simtă ea însăşi impulsurile noi şi să caute formele care să le corespundă Aceste forme noi vor trebui să vină prin necesitatea prin care altistul va fi pus să lucreze în folosul solidarităţii sociale. Misiunea aceasta n-a prea cunoscut-o viaţa românească până acum. Artistul a fost mai mult un izolat în marginea utilităţii sociale. Arta lui, din această cauză, nici n-a putut fi decât rareori esenţială.

Unele începuturi sau şi ivit, acolo unde statul sau autorităţile şi-au arătat prezenţa. Inginerii şi arhitecţii au fost cei dintâi chemaţi pe şantiere. În întregul cuprins al ţării ei întocmesc planuri, fac drumuri şi tuneluri, ridică palate şi clădiri de folos obştesc. Bucureştiul însuşi e astăzi un vast şantier în care tehnicienii şi artiştii lucrează pentru a da un chip nou capitalei noastre. Aspectele haotice ale oraşului de altă dată încep să se limpezească şi să se ordoneze. Se deschid artere, se desemnează locul marilor pieţe, se înalţă frontispicii, se pregătesc monumente. Oraşul se alcătuieşte încetul cu încetul în formele încăpătoare şi durabile care trebuie să oglindească

România de mâine.

Probleme grele sunt, firește, legate de această vastă întreprindere. Căci tehnica perfecţionată va trebui să-şi găsească şi expresia de artă, stilul, care să dea operei noblețe şi valoare. Bucureştiul clădit după război este o pildă, care trebuie pentru totdeauna evitată, a prostului gust şi a anarhiei în artă. Arhitecţii s-au pus în serviciul unei burghezii ignare, grăbită să-şi etaleze parvenitismul şi au creat cea mai absurdă şi mai ridicolă arhitectură, pe care au botezat-o „stil românesc”.

Despre un stil „românesc” se vorbeşte şi acum, cerându-se întoarcerea la culele, la pridvoarele şi la arhondaricurile de odinioară. Să fim cu multă băgare de seamă. Să cerem arhitecţilor numai stil, nu un stil românesc întemeiat pe idei greşite. Şi mai ales să-i lăsăm pe oamenii de meserie să gândească ei înşişi la arta lor, fără sfaturi de edili sau foşti edili, de avocaţi sau politicieni fără treabă, care în orele de nelinişte îşi reamintesc de vocaţii urbanistice avortate şi îşi descoperă irezistibile talente de inspiratori de stiluri. Stilul românesc creat de ei e stilul Bucureştiului de astăzi. Va fi nevoie de o muncă îndelungată şi de multă cheltuială pentru suprimarea lui şi pentru înfăptuirea în Bucureşti a unei arhitecturi serioase, aşezată pe principii solide de logică, de armonie şi de bun gust. Când un astfel de stil va fi creat şi va face podoaba evidentă a capitalei, stilul acesta va fi stilul românesc.

O problemă tot atât de serioasă se pune şi sculptorilor noştri, care vor avea rolul de creatori de simboluri şi de întrupări eroice ale aspiraţiilor româneşti. Bucureştiul şi toată ţara sunt pline de monumente ridicole, de soldaţi cu baioneta la armă, de Românii alegorice înţepenite în bronz, de domni în jachete sau de voievozi în mantii şi caftane, pe care îi privim cu jenă şi cu repudiere pentru că sunt de cele mai multe ori numai caricatura simbolurilor pe care vor să le întrupeze.

O asemenea artă monumentală, un asemenea „stil naţional”, ieşit tot din mici ambiţii edilitare, va trebui să înceteze pe viitor. Sculptorii vor trebui să ştie să împodobească pieţe şi arhitecturi în forme şi materiale pentru veacuri, plastic gândite, dar şi epic şi monumental.

Un exemplu care nu mai poate fi acum ignorat îl avem în opera lui C. Brâncuşi, care în cinstea eroilor noştri a ridicat la Târgu-Jiu un arc triumfal şi o coloană monumentală. Formele simple şi îndrăzneţe concepute de dl. Brâncuşi au originalitatea tuturor operelor d-sale. Ele se găsesc însă într-un ciudat contrast cu priveliştea modestă şi provincială a oraşului ce le înconjoară.

Cât priveşte sculptura de proporţii mai mici, n-a lipsit nici ea, fireşte, din manifestările anului. Numele d-lor Han, Jalea, Medrea, trebuie notate înaintea tuturor, alături de ale altor artişti mai tineri. Dintre aceştia, dl. Borgo-Prund ne-a dat o expoziţie care merită să fie amintită. w.

În pictură, evenimentul de seamă al anului a fost sărbătorirea centenarului lui Grigorescu. Expoziţia de la Fundaţia Dalles, organizată sub patronajul Academiei Române, de omul de gust şi criticul priceput dl. Virgil Cioflec, a dat prilejul unei mărturisiri unanime de admiraţie şi de recunoştinţa pentru artistu cel mai popular şi mai reprezentativ din arta romanescă.

N-a lipsit, fireşte, nici de rândul acesta amestecul indiscret al-unei mentalităţi nelalocul ei, care de atâtea ori tulbură şi coboară manifestările noastre de artă. O expoziţie diletantă, organizată la Pinacoteca Municipiului, a încercat să-i comemoreze pe maestru cu opere dovedite mai apoi false. Scandalul Grigorescu” a trezit însă un interes sporit pentru memoria pictorului. Emoţia publicului şi a presei a adus inevitabile sancţiuni care au rectificat erorile şi au prevenit poate repetarea lor în alte împrejurări. a în ordinea creaţiei s-au produs de asemenea multe manifestan, ca în fiecare an. În afară de expoziţiile

colective, cu Saloanele Oficiale în frunte, cu asociaţii şi grupuri de artişti ca Tinerimea artistică, Asociaţia artiştilor profesori, Gruparea feminină, etc., expoziţii individuale s-au succedat arătând străduinţele merituoase ale pictorilor noştri. Domnii Bunescu, Şirato, Ionitza, Iser, Lucian Grigorescu, Bălţatu, Iosif, Bărbieri, Siegfried, au avut expoziţii, alături de d-nele Popea, Rodica Maniu, Delavrancea-Dona, Brateş-Pillat, Lucasievici, Moscu-Melmte etc.

Pictura românească şi-a văzut chiar doi dintre fruntaşi încununaţi declami academici binemeritaţi, domnii Bunescu şi Steriadi. Ei au intrat astfel în rândul valorilor răsplătite de recunoaşterea oficială 204. Arta lor este însă şi acum tânără, iar cununa academică nu o va împovăra desigur.

Dintre manifestările româneşti în străinătate, douăândeosebi trebuie reamintite: mai întâi Bienala de la Veneţia, unde arta românească are acum un pavilion, de atâta vreme aşteptat 205. O selecţie pricepută a artiştilor şi a operelor ne va putea pune în măsură să participăm în chip demn la întrecerile atât de importante ce se desfăşoară la fiecare doi ani în cetatea adriatică.

A doua manifestare este încă în pregătire, şi se va desfăşura cu tot fastul peste câteva luni la Fxpoziţia de la New York 206. Arhitecţi, sculptori, pieton decoratori lucrează fără odihnă sub conducerea plină de însufleţire a domnului prof. Guşti, care cu prilejul trecut, la Expoziţia de la Paris, a ştiut să ducă străduinţele româneşti la rezultate atât de mari. Nu încape nicio îndoială ca şi dincolo de ocean, ostenelile artiştilor noştri vor fi încununate de un succes tot atât de deplin, care va aduce un prestigiu sporit ţării.

ASOCIAŢIA „ARTA”.

Artiştii plastici aveau odinioară reputaţiadea fi spiritele cele mai rebele şi mai greu de adus la convieţuire

ordonată. Nevoia de individualizare prin expresia artistică părea să atragă după sine şi nevoia de izolare sau inaptitudinea de asociere.

Or cronicarul artelor noastre din ultimii ani are de făcut constatarea că o asemenea inaptitudine nu este decât o legendă. Fenomenul cel mai curent în artele noastre plastice este tendinţa de asociere. De la război până azi, grupările şi asociaţiile cele mai variate s-au ivit, unele stăruind câţiva ani, altele dizolvându-se îndată după înfiinţare, pentru a reapărea cu alte nume s-au constelaţii variate. S-ar putea spune chiar că artistul nostru plastic nu se poate simţi bine decât într-o asociaţie. Solidaritatea cu camarazii îi îngăduie conştiinţa sporită a unui combatant pentru un ideal, îi dă dreptul să vorbească în numele unui program, sau să se simtă reprezentantul unei generaţii. Generaţia a fost mai ales promotorul acestui spirit de asociere. Tineretul în primul rând a simţit nevoia unei solidarizări, care îl putea susţine în lupta, deloc uşoară, pentru afirmare.

Spiritul de asociere s-a generalizat însă, trecând şi la generaţiile mai în vârstă. Căci iată, asociaţia „Arta – care se găseşte la a doua expoziţie a sa grupează câteva din numele cele mai proeminente ale picturii noastre, într-o desăvârşită armonie, care poate fi un exemplu şi pentru generaţiile mai tinere. Idealul comun al asociaţiei nu e desigur un program estetic. Căci de la Petraşcu la Ştefan Popescu, sau de la Iser la Eustaţiu Stoenescu este un drum atât de lung, încât orice etape intermediare se pot pierde sau confunda. Nu se poate vorbi nici măcar de o generaţie, pentru că noţiunea aceasta care are un sens combativ, se potriveşte prea puţin unor artişti ce se află acum în perioada triumfală a carierei lor. Spiritul academic al artiştilor asociaţi este de fapt singura relaţie comună între arta lor. Conştiinţa fiecăruia de a fi reprezentativ într-un fel pentru arta românească şi de a contribui la definiţia ei

în vremea de azi explică şi gruparea, pe care aş numi-o mai degrabă o academie decât o asociaţie.

Pictura românească este într-adevăr reprezentată de membrii asociaţiei în cele mai caracteristice tendinţe ale ei; iar expoziţia de la Fundaţia Dalles ne aduce, într-o formă rezumativă, rezultatele cele mai recente ale străduinţelor fiecăruia dintre artiştii asociaţi.

În fruntea tuturor stă, bi neînţeles, dl. Gh. Petraşcu, neobosit, aplecat mereu cu aceeaşi scrutătoare privire asupra tainei scânteietoare a lucrurilor şi a materiei. Voluptăţile sale coloristice se dezvăluie şi acum în mângâierea aceloraşi obiecte familiare, a florilor sau a fructelor pe care le pictează de ani de zile „în zugrăvirea aceloraşi interioare, în care de o mie de ori acelaşi obiect câştiga o mie de forme sub arabescul de lumină care îl înfăşoară sau sub căldura de intimitate pe care i-o împrumută pictorul. O viziune mai luminoasă decât în trecut pare să se ivească în tablourile din urmă ale domnului Petraşcu. După încercări repetate în ultimii doi-trei ani, artistul pare să stăruie din ce în ce mai mult în această viziune, care dă un aspect nou picturii sale şi ajunge până la mari incandescenţe în unele pânze.

În tablourile domnului J. Steriadi regăsim emotivitatea şi virtuozitatea de totdeauna a acestui pictor. Impresionismul francez cânta în lumina lor şi în tonurile tremurate ale priveliştilor. Repet numele lui Pissarro, pentru că tot spre el ne trimit şi peisajele de acum ale domnului Steriadi. Armonia lor molatică însă şi lumina dulce care le înfăşoară, vorbesc îndeajuns despre lirismul propriu şi despre temperamentul muzical al pictorului nostru.

Cu dl. N.C. Dărăscu ne întoarcem spre Cezanne. Un rezanne filtrat prin fluida lumină a Balcicului şi prin căutarea neîncetată a artistului către armonii proprii de culoare şi către sinteze de forme. Tonalitatea albăstruie

domină picturile din urmă ale domnului Dărăscu. Aurul luminii pune nesfârşite nuanţe de gălbui şi roz, care se destramă asemenea unor ape mobile în vibraţia atmosferei. În tablourile mai mari, regăsim şi ştiinţa de compoziţie a artistului şi puterea lui de a-şi susţine paleta la încercări mai extinse. Nu e puţin dacă ţinem seama îndeosebi de obişnuinţa artiştilor noştri de a nu depăşi cadrele minime ale picturii.

Atmosfera franceză o întâlnim şi în pictura domnului Iser. Reflexele sunt mai amestecate la domnia sa, mai legate de pictura recentă. Puterea de expresie a artistului se manifestă mai cu seamă în plăsmuirea figurii omeneşti. Accente uneori puternice dezvăluie un temperament impulsiv care, consecvent, ar putea merge până la expresiile cele mai singulare. Dar o şovăială tot atât de firească îl împinge pe artist la îndulcirea propriei forme, prin rotunjiri de linii, prin distribuirea elementelor pentru un efect plăcut, prin căutarea culorilor elocvente – aducând această artă, care altă dată părea neconcesivă, către forma de azi moderata şi din ce în ce mai uşor accesibilă.

La capătul acestei căi de desăvârşită comunicativitate şi solicitudine faţă de public, se găseşte dl. Eustaţiu Stoenescu, ale cărui pânze ne aduc încă o dată portretele whistleriene şi dulcile armonii de griuri, de brunuri şi jilbastruri cu care artistul ne-a obişnuit. Paleta domnului Stoenescu pare a fi în această privinţă formată pentru totdeauna, iar abilitatea de maestru îi îngăduie pictorului şi în aceste pânze acelaşi brio de care n-a fost lipsit niciodată. Cu claritate şi cu uşurinţă el aduce, dacă nu o expresie de netăgăduită originalitate, cel puţin o notă de eleganţă şi de distincţie, care îi este personală în pictura noastră.

Dl. Ştefan Popescu încheie oarecum acest ciclu artistic, cu pictura sa, care e ca un antipod al artei

domnului Petraşcu. Artă de senzaţie intensă, desăvârşit picturală la dl. Petraşcu, ignorând aproape subiectul – pictură ilustrativă la dl. Ştefan Popescu, pornită din uşoare ondulaţii emotive, care s-ar putea traduce poate mai degrabă literar sau poetic. Peisajele sale ispitesc temperamentele de visători, florile sale pot deştepta suspine înăbuşite, naturile moarte trezesc curiozitatea şi interesul. Pictura vorbeşte prin subiect şi este direct accesibilă oricui. Arta a avut întotdeauna şi această a doua faţă, care a ignorat-o pe cea dintâi. Ignorare reciprocă, de altfel, fără prejudicii totuşi pentru aplauzele pe care şi un gen şi altul de artişti le-au cules întotdeauna.

EXPOZIŢII Rodica Maniu – Bilţiu-Dăncuş – Claudia MIB – lian între expoziţiile cele mai interesante din această lună, trebuie să o însemnăm pe aceea de curând deschisă a d-nei Rodica Maniu la Oficiul naţional de turism unde, în peste o sută de acuarele, care par tot atâtea pagini închinate poeziei, pictoriţa ne descrie cu emoţie şi convingere tainele nenumărate ale ţărmului şi ale mării dobrogene.

D-na Rodica Maniu nu este la prima sa inspiraţie dobrogeană. Căci ne amintim de alte asemenea privelişti, pe care acelaşi penel muiat în amurguri şi melancolii le zugrăvea curând după război. Erau aspecte dezolate de sate tătăreşti pierdute în pulbere şi în arşiţă, pustietăţi galbene abia înviate de fiinţa omenească, imagini de lumină şi tristeţe, peste care firea pictoriţei înclinată spre lirism părea să pună o modulaţie melodică.

De rândul acesta, acelaşi temperament îşi desfăşoară reveriile la ţărmul mării. Penelul este mai sigur şi mai intens, gama de culori mai sobră şi mai concentrată. Dar sentimentul artistei a rămas neschimbat. El caută singurătăţile romantice, visează în apusuri printre stâncile bătute de valuri, alunecă pe orizonturi nesfârşite, făcând din pictură poezie, şi din poezie imagine concretă,

colorată.

Figura omenească aproape nu apare în aceste privelişti melancolice. În câteva bucăţi doar, pictoriţa o tratează izolat, regăsind ecourile cele mai intense ale acordurilor sale interioare. Culoarea de acuarelă ajunge până la modulaţiile cele mai uimitoare: ea străbate repede toată gama nuanţelor, atingând în aceste lucrări aproape concentrările picturii de ulei.

Arta d-nei Rodica Maniu îşi găseşte încă o dată, în expoziţia de acum, o expresie din cele mai depline. Penelul de acuarelist nu s-ar putea mânui mai sigur, nici n-ar putea duce la rezultate mai generoase.

Cu alte calităţi şi într-alt fel orientată ni se prezintă pictura domnului Traian Bilţiu-Dăncuş, care expune la Fundaţia Dalles. Dl. Bilţiu-Dăncuş vine din Maramureş, şi tablourile sale sunt pline de imaginea locurilor familiare artistului, privelişti sau figuri în care o linie precisă şi apăsată descrie lucrurile într-o ciudată stilizare, încă nedecisă între pictural şi decorativ.

Verva domnului Bilţiu-Dăncuş şi simţul coloristic sunt calităţile sale principale-Ele subliniază un talent care, bine îndrumat, ar putea duce la frumoase rezultate. Orientarea de acum a pictorului este către arta populară. Din zugrăveala ţărănească, din arabescul crestăturilor pe lemn, din împestriţarea culorilor pe scoarţe şi pe ţesături, dl. Bilţiu-Dăncuş a învăţat această stilizare, care umple pânzele sale de o naivă şi abundentă ilustraţie, înviorate de o veselă împerechere de culori.

Dar în aceste calităţi stau şi cusururile ca şi primejdiile artei domnului Bilţiu-Dăncuş. Căci abundenţa de ilustraţie şi gustul pentru împestriţarea de culori nu duc către pictura adevărată ci către derivatele acesteia, către arta de găteală sau către afiş. Arta ţărănească este plăcută, dar este doar o artă decorativă, făcută pentru gustul popular. Pictorul modern poate primi sugestii din

această artă, dar nu trebuie să confunde calităţile ei fruste cu ceea ce trebuie să fie o adevărată viziune picturală, mult mai exigentă şi mai complexă, pentru că ea trebuie să exprime nu simple elemente decorative, ci lucruri în sine.

Pictura actuală a domnului Bilţiu-Dăncuş pune în evidenţă şi calităţile şi cusururile de care vorbesc. Ea trezeşte interes, pentru că lucrările expuse subliniază talentul şi posibilităţile artistului. Dar viziunea pictorului nu merge în adâncime. Ea se opreşte la limitele decorativului, adică acolo de unde ar trebui să înceapă din nou pentru a ajunge la o neîndoielnică realizare picturală.

Pictura este „sorella della poesia", spune Leonardo", o poezie care se vede şi nu se aude, după cum poezia e o pictură care se aude şi nu se vede" 20".

Acest lucru încearcă să-i dovedească, în Sala sindicatului artelor frumoase, d-na Claudia Millian, împărtăşindu-ne o serie de opere la a căror creaţie au prezidat dintr-odată două muze.

În mici tablouri în ulei, în guaşe şi desene colorate, d-na Claudia Millian ne face să urmărim călătorii senine şi pline de voie bună la ţărmul mării, pe malurile Dunării, sau în Bosforul romantic străjuit de minarete şi de chiparoşi.

Pretutindeni ochiul poetei caută motive de pictură şi încearcă să le redea în rimele culorilor şi în ritmurile liniilor. Imaginile iau sub penel forme graţioase de miniatură, se împletesc în mici arabescuri colorate, în care o fantezie uşoară se amestecă cu realitatea. Câteodată pictoriţa e mai ambiţioasă. Cu o paletă mai intensă, ea încearcă să zugrăvească priveliştile mai concentrat şi mai pictural. Îndemânarea nu-i lipseşte: şi micile tablouri strălucesc atunci de vervă şi de prospeţime. Dar pictura este „sorella della poesia, iar în spiritul şi sensibilitatea d-nei Claudia Millian, cele două surori sunt născute gemene. Penelul trece repede la alte împletiri de arabescuri, ochiul urmăreşte o străvezie imagine suprapusă realităţii şi, pe

nesimţite, pictura redevine „poezie care se vede şi nu se aude”.

EXPOZIŢII Milita Pătraşcu – Mutzner – Bacalu – Ciucurencu

Luna care a trecut n-a prea favorizat expoziţiile de artă. Mâniile neprevăzute ale zeului Marte au cam adus tulburare în lumea muzelor şi au întors privirile către alte realităţi mai puţin senine şi mai imperioase. Expoziţiile n-au lipsit totuşi. Despre unele din ele, destul de interesante, se cuvine să vorbim măcar acum.

La Fundaţia Dalles am avut expoziţia de sculptură a d-nei Milita Pătraşcu, care într-un număr însemnat de lucrări ne-a prezentat o mare parte a activităţii sale din ultima vreme: portrete în primul rând, reliefuri decorative, lucrări monumentale sau lucrări mai mici, în genuri şi tehnici diferite. Talentul d-nei Milita Pătraşcu s-a manifestat întotdeauna cu o multiplicitate de aspecte care dovedeşte temperamentul iscoditor şi marea receptivitate a artistei. De la ecourile, mai mult sau mai puţin fidele ale artei domnului Brâncuşi, reflectate în lucrări mai vechi ale d-nei Pătraşcu, până la încercări care se apropie de Picasso, cum întâlnim în portretul actual al domnului Cantacuzino, de la primitivismul rustic al reliefurilor sau inciziilor sale în piatră, până la stilizări amintind arhaisme variate sau sugestii din arta clasică, inspiraţia d-nei Milita Pătraşcu s-a apropiat de toate izvoarele şi de toate formulele, încercând să exprime, nu fără o notă de vioi diletantism, sensibilitatea mereu vie dar-nedecisă a artistei. Nu este de mirare deci dacă, şi în expoziţia de acum, vom întâlni aceeaşi varietate de aspecte, prezentă atât în motive, cât şi în mijloacele de expresie.

Căci iată lucrări monumentale care prin contrastul lor ne dau aproape extremele acestei diversităţi de inspiraţie. Coloana concepută arhitectonic şi decorativ pentru pavilionul nostru de la Expoziţia din New York este

o îmbinare de arhaism şi de stilizare derivată din modele clasice [] în reliefuri decorative d-na Milita Pătraşcu rămâne la motive rustice, sau îşi caută inspiraţia în delicate stucuri romane ori compoziţii de Renaştere. Cât priveşte portretele, atât de numeroase şi de inegale, ele impresionează uneori prin vivacitatea observaţiei şi prin limbajul plastic abil în care sunt redate, cum este cazul portretului domnului *Ciomac*, sau acela al domnului *Cantacuzino* – dar nu rareori surprind prin uşurinţa cu care sculptoriţa cedează unor exigenţe de vanitate ale modelelor, care nu se împacă întotdeauna cu limitele nu mai puţin exigente ale artei. Este o latură mondenă a portretisticii d-nei Milita Pătraşcu, în care găsim mai şovăitoare calităţile de gust şi de meşteşug ale artistei.

Pictura n-a lipsit nici ea din sălile de expoziţie, şi se cuvine să menţionăm în primul rând expoziţia de la Ateneul Român a domnului Miitzner. Tablourile de acum ne aduc continuarea unor căutări şi încercări de paletă pe care artistul le urmăreşte mai de demult. În peisajul inepuizabil al Balcicului, domnia sa îşi regăseşte vechile înclinaţii impresioniste către pictura de atmosferă. Culorile se modelează în nuanţe, conturele se şterg uşor în jocuri de lumină şi în reflexe care învăluie priveliştile. Într-o imagine sau două a golfului Balcicului, o atmosferă unitară înfăşoară peisajul în irizări albăstrui. Dar penelul domnului Miitzner se întoarce de la asemenea efecte impresioniste şi spre aşezări mai solide de culoare şi pastă. El ne dă atunci unele naturi moarte de o concentrată şi aprinsă culoare, care nu se mai destramă în lumină, sau lucrări de simplu efect decorativ, în care formele deschise ale unei plante se conturează decis pe fonduri armonios colorate, în toate, paleta domnului Miitzner se arată cu resursele pe care le cunoaştem şi din picturile sale mai vechi, iar artistul găseşte nu o dată nuanţe delicate care îi sunt personale.

Balcicul cu aspectele lui mereu ademenitoare se

întâlneşte şi în tablourile domnului Bacalu, care ne-a dat în acelaşi timp o expoziţie tot la Ateneul Român. UI. Bacalu încearcă de rândul acesta un alt mod de exprimare decât cel folosit în tablourile sale mai vechi. Pictura sa era pe atunci mai liniştită şi mai clară. Cu o paletă simplă, pictorul îşi zugrăvea imaginile în culori limpezi şi în forme în care se conturau neted, aproape linear. Simplitatea şi limpezimea n-au dispărut nici acum din culoarea sa. Dar forma, neliniştită, a devenit evazivă şi fugară sub ezitările unui penel care pare să fi renunţat să o stăpânească. Este, fără îndoială, o experienţă nouă, pe care artistul o încearcă în căutarea sa de a-şi defini o viziune personală despre lucruri. Concluziile vor veni poate mai târziu. În expoziţia de acum ele nu pot fi încă întrezărite.

Cu alte mijloace şi altă viziune ne apare dl. Ciucurencu în expoziţia deschisă la Hasefer. Domnia sa s-a înfăţişat de la început ca un colorist foarte sensibil, pentru care lumea formelor, aproape disparentă, părea destinată să se dizolve în lumină şi culoare. Armonii diafane se închegau pe pânzele sale, în care vagi siluete apăreau numai pentru a face să răsune o notă mai intensă de culoare, sau pentru a schiţa un fugar arabesc.

Tablourile de acum ale domnului Ciucurencu nu definesc o altă viziune. Ele ne arată numai un penel mai impetuos şi o paletă mai bogată şi mai concentrată. Culorile se adună mai intens pe pânză, vibrează mai sonor şi uneori, din şerpuirea lor mai materială, începe să se definească şi o formă mai concretă. Este poate un drum nou care se deschide pentru pictura domnului Ciucurencu. Din lumea de nebulozităţi colorate a viziunii sale se va închega poate şi o expresie mai consistentă, care s-ar putea să dezvăluie artistului şi o altă realitate demnă de interesul său. Expoziţii viitoare ne vor lămuri mai bine în această privinţă.

URBANISM ŞI ARHITECTURĂ N. GRANT – MICAELA

ELEUTHERIADE

Toamna acestui an vânzolit de războaie şi de foc la graniţe a venit gasmel Bucureştiul în cea mai mare prefacere. În cartiere ca şi în centru, în parcurile de la marginea oraşului, pe splaiurile Dâmboviţei, în jurul Palatului regal un imens şantier e în plină activitate, zi şi noapte, constructorii darimând şi clădind, tăind perspective, aliniind, deschizând pieţe sau plantând zonele de verdeaţă şi de respiraţie ale oraşului…

E vremea inginerilor şi a arhitecţilor, oameni de meserie ordonata şi de calcul, care se străduiesc să dea capitalei noastre un veşmânt demn de vremurile noi?”. –.

Bucureştiul era în întârziere faţă de aceste vremuri. Încercări risipite şi urmate fără un plan sigur au adus după război unele schimbări vechiului oraş, creând iluzia unei modernizări. Partea de nord mai cu seamă şi regiunea lacurilor înconjurătoare au fost mai favorizate de aceste sforţări. Acolo mgmern au putut lucra în voie, realizând pe teren liniile ideale trase pe planşeta lor. Interiorul Bucureştiului însă ridică asemenea obstacole şi prezintă probleme atât de complicate, încât o adevărată modernizare n-ar mai putea porni decât dintr-un mare plan de ansamblu, urmărit cu multă energie şi cu mari sacrificii.

cest plan este azi în desfăşurare, iar rezultatele lui se şi ivesc în câteva din punctele unde realizările s-au început. Artere noi de circulaţie se deschid, pieţe se sistematizează, aspecte monumentale apar prin degajarea liniilor şi prin rânduirea lor în ansambluri impunătoare. Planul nou al lucrărilor orăşeneşti tinde să creeze spaţiul ordonat şi logica geometrică esenţiale urbanismului modern.

Principiul acestui geometrism adaptat la exigenţele moderne ale vieţii, subordonarea detaliului faţă de ansamblul urbanistic şi raţionalizarea în genere a liniilor şi aspectelor creează şi condiţiile unei noi arhitecturi, care a

a tre’ ui să dea caracterul oraşului de mâine… A

Arhitectura Bucureştiului de până acum n-a cunoscut alt principiu decât acela al pitorescului. Străzi răsucite şi încâlcite după capricii seculare s-au găsi populate de clădiri modeste sau pretenţioase, nesupuse nici unei rânduieli, nici unei norme sau oprelişti. Arhitecţii de după război mai cu seamă s-au întrecut să contribuie la acest caracter anarhic al oraşului. Din dorinţa de a accentua pitorescul, ei s-au străduit să singularizeze fiecare casă, să o scoată în evidenţă prin aşezare curioasă, prin forme complicate şi bizare, prin policromie, inspirate din cele mai disparate stiluri sau ieşite din cea mai extravagantă fantezie. *f*.

Câteodată acest straniu mod de a clădi s-a numit „stil românesc Un astfel de stil a făcut ravagii mai cu seamă în cartierele noi, unde stimulau şi mai mult dorinţa de pitoresede singular. Am văzut astfel apărând un „stil românesc” în care pridvoare şi turnuleţe de mănăstire brâncovenească se asociază cu interioare de curţi spaniole, cu ferestruici arabe, cu acoperişuri mexicane şi în care faţade şi interioare se acoperă de o ornamentaţie ostentativă şi fără sens, împrumutată din repertoriul curent al revistelor de decoraţie.

Acum treizeci-patruzeci de ani, o primă încercare de stil românesc îşi căutase inspiraţia în elementele arhitecturii noastre ţărăneşti şi mănăstireşti, pe care arhitecţii credeau că le pot adapta fără greutate oricăror clădiri şi oricărui program. A ieşit o arhitectură folcloristică, sortită eşecului, pornind din dorinţa de pitoresc, ce nu conţinea nimic esenţial care să-i dea caracter de stil sau de logică arhitectonică.

Încercarea mai nouă de arhitectură românească a pornit din aceeaşi greşită căutare de pitoresc. Folclorismul românesc a fost doar asociat şi cu elemente exotice, care au accentuat caracterul hibrid şi superficialitatea unei

astfel de arhitecturi.

Stilul cel nou, pe care necesităţile Bucureştiului de astăzi îl cer, şi pe care străduinţele de modernizare urbanistică îl presupun, nu mai poate fi nici folcloristic nici pitoresc. El trebuie să plece de la ideea de logică arhitecturală şi de la cerinţa de monumentalitate a oraşului modern. El trebuie să respecte, de asemenea, nevoia de armonie şi unitate a ansamblurilor urbanistice.

Arhitectura de până acum a fost expresia neorânduielii şi a capriciului individual. Ea răspundea caracterului însuşi al vieţii noastre sociale, care nu cunoştea alt temei decât legea întâmplării şi a bunului plac. Arhitectura viitoare a oraşelor noastre nu va putea ignora însă principiile de ordine, de armonie şi de unitate. Ea va ajunge la creaţie adevărată când va izbuti să exprime ideea însăşi a vieţii româneşti şi când formele pe care le va inventa vor răspunde necesităţilor reale ale acestei vieţi, nu numai individuale dar şi sociale.

Expoziţii

Sezonul artistic a început în acest an destul de târziu şi timid. Zgomotele războiului n-au favorizat niciodată lumea muzelor şi au aruncat întotdeauna nelinişti printre slujitorii acestora. Câteva săli şi-au deschis totuşi porţile încă din octombrie, aducând primele expoziţii, de care se cuvine să luăm notă, fie şi cu întârziere, în această cronică.

La Fundaţia Dalles, de pildă, am avut expoziţia de pictură a domnului X. Grant. Lucrările meticuloase ale pictorului atât de conştiincios, de aplicat, de fidel faţă de modelele sale, ne-au întors la imaginea unei arte academice, pe care dL Grant o reprezintă la noi cu statornicie de aproape patru decenii. Peste această artă a trecut istoria întreagă a picturii româneşti mai noi fără a-i aduce vreo tulburare. Ochiul pictorului nu s-a lăsat atras de niciuna din ispitele vremii şi nu s-a îndepărtat de imaginea precisă a realităţii, pe care artistul o reproduce

şi azi cu fidelitatea din tinereţe. Expoziţia de la Fundaţia Dalles e un adaos la opera fără zbucium şi fără şovăieli a artistului. Alte câteva imagini ale înmii trecătoare şi-au găsit întipărirea pe pânzele sale, care vor fi poate mai târziu evocările duioase ale lucrurilor de acum.

Alături de dl. Grant, la aceeaşi Fundaţie, o artistă tânără, d-na Micaela Eleutheriade, ne aduce la cu totul alte preocupări şi la alte înţelesuri ale artei. Pictura sa, ieşită dintr-un penel deopotrivă intens şi graţios, urmăreşte un efect de expresivitate şi de armonie personală, pe care am mai avut prilejul şi altă dată să-i subliniem. Pictoriţa realizează acest efect prin conture ca şi prin culoare. Un desen simplu şi în aparenţă fugar fixează totuşi linii sigure, care concentrează atenţia şi dau obiectului realitate. Culoarea, folosita cu îndemânare, se aşterne cu aceeaşi grijă de a înlătura detaliul şi de a punem evidenţa esenţialul. Acest mod de a simplifica şi de a căuta un accent dominant pentru fiecare imagine îngăduise artistei, în tablouri anterioare, efecte remarcabile cu mijloace restrânse. Desen şi culoare tindeau către o expresie sumară, iar în unele acorduri – albastrul asociat cu brun, cu negru sau cu ocru, de pilda – reveneau prea des sub penelul pictoriţei. Tablourile de acum aduc o transformare evidentă a paletei ca şi a viziunii artistei. Mai luminoasa şi mai variata, gama sa de culori se răsfrânge mai voios asupra lucrurilor şi înmulţeşte posibilităţile de expresie. În peisaje ca şi în interioare cu figuri, în tablouri cu flori sau cu' naturi moarte, urmăreşti cu plăcere această varietate, în care apar note sprintene, punând accente vii aproape în fiecare imagine. D-na Micaela Eleutheriade îşi mărgineşte însă pictura la dimensiunile cele mai restrânse. Talentul său va găsi fără îndoială posibilităţi mai însemnate şi mai multă variaţie când se va aplica şi la lucrări dezvoltate în dimensiuni mai mari.

O expoziţie de pictură am mai avut şi în Sala de la Teatrul Comedia. O artistă tânără, d-na Magdalena Rădulescu, şi-a înfăţişat lucrările, în care un talent vioi, asociat cu un penel nedisciplinat, se găsesc la mina lor proba înaintea publicului. Fantezie şi glumă, spirit dezinvolt neretmut de obstacole, crabă de a ataca cu brio orice subiect, se desprind din aceste pânze în care linii culori se ciocnesc necontenit în antagonisme greu de împăcat. Câte la portrete totuşi, inspirate după antic, dovedesc că artista are posibilităţi de a ajunge şi la alte rezultate. Pictura este o artă grea însă, care cere odată cu talentul şi jertfa severă a disciplinei şi a controlului de sine.

EXPOZIŢIA „TINERIMEA ARTISTICĂ” 1941

A’enerabila Tinerime artistica şi-a redeschis porţile, la Fundaţia Dalles pentru a 41-a expoziţie a sa 208. Destinul acestei asociaţii e cunoscut. Ea a reprezentat odinioară tinerimea artistică într-adevăr, şi a putut însemna în cronica ei câteva pasnni de glorie, pe vremea când Ştefan Luchian, nu prea favorizat de contemporani, expunea la „Tinerimea”, alături de C. Artachino, N. Grant, Oscar Spaethe, Ipolit Strâmbu şi de ceilalţi fondatori.

Dar epoca acestei glorii a trecut de mult. Ştefan Luchian a murit. Iar pe tâmplele tinerimii de odinioară zilele şi anii au aşternut pulberea necruţătoare a vremii. „Tinerimea” a intrat astfel într-o lungă perioadă de tristeţe. Prea credincioşi trecutului, izolându-se în amintiri şi în ideea că vremurile mai noi n-au adus nimic bun, fondatorii au închis porţile asociaţiei, s-au retras din lupta, cu contemporanii şi au pierdut încetul cu încetul orice contact cu alte imenmi care apăreau succesiv şi se consumau şi ele în curgerea vremii şi în nestatornicia lucrurilor… «1

A venit impresionismul, cu încercările lui târzii romaneşti, cu succesele, cu eşecurile lui; au venit în

Europa războaie şi revoluţii; au trecut peste arta noastră toate ecourile post-impresionismului; au fost pe continent un cubism, un expresionism; au venit apoi valurile mai noi ale artei din Apus, care au atms şi ele rând pe rând generaţiile noastre de artişti. În mijlocul acestor vremelnicii nu s-a menţinut neatinsă şi neclintită decât stânca „Tinerimii artistice”, din care conducători şi asociaţi au izbutit să facă un fel de cetăţuie ciudată a trecutului, străjuind izolată într-o lume nouă, cu care nici contactul, nici simpatia nu mai păreau posibile.

În asemenea împrejurări s-a ivit ultimul căpitan al „Tinerimii”, dl. Kimon Loghi, care cu inimă părintească de fondator, dar şi cu sentimentul limpede al realităţii, s-a hotărât să aplice „Tinerimii” o altă strategie. Cu îndemânare, cu energie, cu o admirabilă sociabilitate plină de tact şi de eleganţă, dar şi cu temeinice însuşiri gospodăreşti, domnia sa a izbutit, deschizând azi o poartă, mâine o breşă în ziduri, liniştind spiritele alarmate din interior şi ridicând o năframă ispititoare pentru cei din afară, să facă din „Tinerimea artistică” o cetate deschisă, primitoare de oaspeţi, în care armele au fost depuse, iar trandafirii păcii au apărut la ferestre.

— Expoziţia de acum e ca o sărbătoare a domnului Kimon Loghi. Prin stăruinţele şi prin iscusinţa sa, la „Tinerimea artistică” s-a făcut pace între generaţii. Nu este puţin. În vremurile tulburi în care trăim, o ramură de măslin este ceva, fie şi în lumea artelor, atât de nestatornică şi de capricioasă.

„Tinerimea artistică” ne aduce astfel anul acesta un fel de breviar (fireşte, nu fără lacune) al existenţei ei de peste patruzeci de ani. Fondatori, societari „asociaţi şi oaspeţi, ierarhie impozantă consacrată de tradiţiile asociaţiei, reprezintă tot atâtea generaţii, care se găsesc astăzi laolaltă pe panourile de la Fundaţia Dalles.

Fondatorii s-au împuţinat: domnii Artachino, Grant,

Kimon Loghi, Spaethe, Artur Verona. Operele tor amintesc de începuturile asociaţiei şi de străduinţe azi depăşite, care şi-au însemnat fiecare locul în analele artei noastre.

— În jurul lor, vechea gardă a „Tinerimii" – Burada, Isachie, Manea, Pan Ioanid, Poitevin-Scheletti, Schweitzer-Cumpăna, Teodorescu-Romanaţi, Troteanu, Paul A erona, C. \ lădescu, Iuca, Burcă, Al. Călinescu, Iordănescu – îşi păstrează locuri bine stabilite de tradiţie şi de fidelitatea faţă de idealurile asociaţiei.

Dar alături de aceştia, oaspeţi noi sporesc rândurile asociaţiei, şi operele lor destul de numeroase împrospătează atmosfera şi dau expoziţiei un interes de actualitate. Lucian Grigorescu, Vasile Popescu, Gheaţă, Han/Medrea, aduc nu numai prestigiul artei lor, dar şi lucrări în care aspecte noi ale personalităţii lor pot fi urmărite. Paleta înnoită a domnului Lucian Grigorescu, strălucind de culori intense şi de vibraţii de lumină, armoniile coloristice delicate ale domnului \ asile Popescu, îmbinate cu graţia uşoară a desenului său, sau studiul interiorizat şi ţinut sever în exigenţele plasticii, din machetele cu figuri de voievozi a-e fHui – an n „ar putea fi trecute cu vederea, şi ele sunt fără îndoială manifestările cele mai însemnate din această expoziţie.

Dar rândurile oaspeţilor noi sunt şi mai numeroase. Ele cuprind pe cei mai mulţi dintre artiştii mai de seamă ai generaţiilor mai tinere, de la Ştefan Constantinescu, Bălţatu, C.C. Constantinescu, Iordache, Al. Moscu, până la Angheluţă, Ţuculescu, Vânătoru sau Ionescu Sorin, alături de d-nele Dudu Alexandrescu, Marioara Constantinescu, Olga Greceanu, Adina Paula Moscu, Maria Pillat, Ana Tzigara-Berza etc. Din lucrările pe care le expun, prea numeroase ca să le pot trece în revistă, aş vrea să semnalez măcar câteva, care ies mai mult în evidenţă. Astfel, delicatul *Portret în roz* al domnului Ştefan Constantinescu, de un fin sentiment de culoare pe care îl

întâlnim de obicei în lucrările artistului, *Portretul* feminin, plin de vivacitate în linie ca şi în culoare, al d-nei Adina Paula Moscu. Peisajele nuanţate ale domnului Angheluţă, trandafirii şi florile domnului Vâuătoru, de o intensă strălucire şi de o factură impulsivă, peisajele grave şi melancolice ale domnului 1 uculescu, în care este ca un ecou al picturii domnului Gheaţă, desenele desăvârşite ale d-nei Adina Paula Moscu, ca şi acelea ale domnului Al. Moscu, peisajele fine şi visătoare ale d-nei Dudu Alexandiescu, sau lucrările unor artişti mai tineri, ca dl. Sorin Ionescu, d-na fzigara-Berza, d. Suţianu, care în genuri diferite izbutesc a se face remarcaţi.

Printre sculptori, în afară de domnii Han şi Medrea, întâlnim numele lui Baraschi, Caragea, Irimescu, Georgescu, Onofrei şi I.L. Murnu. Dl. Baraschi expune un *Portret* de o linie incisivă, nu lipsită de viaţă, în maniera obişnuita a plasticii sale simplificată până la netezime; dl. Caragea aduce câteva figuri în care volumul este pus de acord cu ritmica şi cu efectul decorativ căutat, un *Cap* de multă fineţe şi de studiu atent expune dl. Iiimescu.

Rezultatele eforturilor domnului Kimon Loghi, de animator şi reformator al „Tinerimii artistice”, apar astfel destul de vizibil şi din simpla enumerare de mai sus. „Tinerimea artistică” se reîntoarce la viaţă şi îşi recunoaşte propria-i misiune. Să nădăjduim că începutul va fi norocos şi că, în al cincilea deceniu al existenţei, drumurile asociaţiei se vor îndrepta către orizonturile deschise a e artei româneşti.

SON JALEA

O expoziţie deosebit de interesantă ne-a dat în luna aceasta dl. Ion Jalea. Domnia sa a prezentat la Ateneul Român un număr însemnat de lucrări, sculptuiiele dimensiuni mari, portrete, reliefuri, ca şi lucrări mai mici, reprezentând activitatea sa din ultimii patru sau cinci ani.

Sculptura românească îşi are în dl. Jalea pe unul din

reprezentanţii el de frunte. În operele monumentale ca şi în plastica mai redusă, artistul s-a mfaţisat întotdeauna cu o distincţie reţinută, cu o conştiinciozitate artistică, cu o eleganţă proprie, care au adus artei sale nu numai aprecieie, dar şi un fel de prestigiu academic, în afară de Academie, şi uneori împotriva ei.

Gustul domnului Jalea s-a îndreptat mai cu seamă către viziunea clasică a sculpturii, către plastica umană văzută în armonia, în echilibrul şi în limitările ei formale. Dar sensibilitatea artistului a căutat să dea acestei viziuni mlădieri şi nuanţe noi, care să învieze formele şi să le pună în acord cu sentimentul său. Arta domnului Jalea a oscilat astfel întotdeauna între clasic şi modern, între exigenţele formale şi nuanţe de sensibilitate, care I-au dus de multe ori la realizări remarcabie, dar nu rar şi la ezitări sau la forme mai e\azi\e.

Expoziţia de acum readuce toate etapele acestor căutări şi probleme ale artistului. Regăsim încă în ea inspiraţia de-a dreptul clasicistă, în operecum este *Torsul* feminin de proporţii mari, în care volumul precis conturat şi tensiunea formelor amintesc nuduri elenistice sau forme michelangioleşti.

Această inspiraţie antică se atenuează în alte lucrări, tot cu subiect clasic, în care interpretarea nouă a artistului se simte în accentuări variate ale formelor sau în modelajul sensibil al suprafeţelor. Un *Cap de Apollo* întâlnim astfel în linie antică, dar de sentiment cu totul modern, sau nuduri şi figuri clasice, cărora modelajul le comunică prin jocul fin al luminilor şi umbrelor un fel de viaţă epidermică şi o aderenţă vie a formelor la atmosfera înconjurătoare.

Această căutare de a sensibiliza plastica, de a o subordona efectelor de pitoresc, îngăduie artistului să obţină câteodată lucrări fericite, cum sunt cele patru figuri de *Apostoli*, săpate în piatră, din expoziţia de acum, dar uneori îl duce şi la confuzii de tehnică, în care ar fi foarte

greu să mai regăsim sensul clasic al sculpturii. Astfel, în câteva reliefuri cu subiecte legendare, care sunt *scobite* în materie, pentru a da impresia de sculptură din daltă, domnia sa aplică un modelaj plastic în care caută să obţină efectele de pitoresc ale sculpturii turnate. Un asemenea procedeu – ca să vorbesc de clasici – I-ar fi supărat pe Michelangelo, care nu glumea cu meşteşugul său. Sculptura, spunea el în termenii cei mai concişi cu putinţă, este sau *a scoate*, sau *a pune*. A scoate, adică a sculpta cu dalta, a pune, adică a modela cu mâna. A pune şi a scoate în acelaşi timp este poate prea mult pentru sculptura adevărată, şi înseamnă mai degrabă a sacrifica sensul ei esenţial pentru efecte lăturalnice.

Dar confuzia aceasta nu e statornică în operele domnului Jalea. Cu mijloace mai pure şi cu un sentiment destul de viu, o altă serie de reliefuri săpate în piatră, cu subiecte alegorice, religioase sau simplu decorative, ne arată în această expoziţie toată sensibilitatea artistului atât pentru formă cât şi pentru materie.

Notez, în sfârşit, printre sculpturile expuse, şi *Capul de cioban*, pe care artistul I-a mai înfăţişat şi în alte expoziţii. Viziunea plastică a domnului Jalea atinge în această lucrare o fineţe şi o puritate care îl amintesc pe Despiau. Între *Torsul de femeie* clasicist, pe care l-am amintit la început, şi acest frumos cap, de un sentiment atât de modern, sunt de fapt limitele între care oscilează arta echilibrată şi senină a domnului Jalea.

ADAM BĂLŢATU

Tot la Ateneul Român am avut luna aceasta şi expoziţia de pictură a domnului Adam Bălţatu. Peisaje şi naturi moarte în ulei şi în guaşă, înfăţişând cu multă unitate o viziune şi o manieră picturală, pe care dl. Bălţatu a izbutit să şi le definească în ultimii doi ani.

Pictura domnului Bălţatu a trecut prin etape variate, care au dovedit întotdeauna posibilităţile artistului de a-şi

adânci studiul şi de a da expresie nu numai unor imagini picturale, dar şi unui sensibil conţinut sufletesc.

După începuturi legate de o viziune uşor romantică, în care erau poate ecouri Grigoresciene, dl. Bălţatu s-a orientat către o expresie de fluiditate a formei şi de concentrare a culorii, în care stăruia o atmosferă sentimentală, înăbuşită şi muiată în tristeţe. Sugestiile artei lui Vlaminck erau vizibile, dar în cerurile vânzolite şi plumburii ale artistului, care acopereau ca nişte cortine grele melancolicele peisaje, se simţea un accent străin de pictura flamandului, un mod deosebit de a vedea lucrurile, care trebuia să-şi caute propria-i expresie.

Această expresie apare în operele artistului din ultimii ani, ca şi în expoziţia de acum. Paleta sa nu este prea bogată. Ea se păstrează în culori substanţiale şi în tonuri concentrate, oarecum de adâncime. Aceeaşi fluiditate armonioasă apare în imagini ca şi în pictura sa anterioară, deşi penelulnu mai aşterne culoarea continuu, ci în pete alăturate şi egale, care dau parcă un fel de pondere materială, sau chiar de densitate culorii, luminii, ca şi atmosferei.

În vibraţii molatice şi calde, artistul zugrăveşte aspecte de periferie, case şi curţi singuratice, ziduri în ruină, străzi de mahala pustie, imagini în care nicio siluetă omenească, nicio mişcare nu vin să tulbure impresia de dezolare şi de părăsire. O atmosferă de tristeţe, de reverie provincială, învăluie toate aceste privelişti, în care temperamentul de moldovean al artistului se face simţit în fiecare atingere de penel. Pictura domnului Bălţatu va lua poate şi alte forme, paleta sa îşi va înnoi culorile şi armoniile. Expresia acestei melancolii va rămâne însă, pentru a da nota caracteristică, precum şi un ecou mai adânc picturii domnului Bălţatu.

Figuri româneşti din istoria şi estetica artelor plastice

ODOBESCU ARHEOLOG ŞI ISTORIC DE ARTĂ[209]

Prin 1873 – 1874 o modă nouă, puţin cam bizară şi costisitoare se ivise printre intelectualii noştri, mai cu seamă cei din Bucureşti: moda arheologiei. Căutătorii de comori sau numai de cioburi preistorice, asemenea eroilor lui Cezar Petrescu, răscoleau cu sârg gorganele de pretutindeni, din Bărăgan, din Vlaşca sau din Oltenia. Erudiţi improvizaţi ieşeau la iveală – moşieri de treabă uneori, ziarişti, câte un general sau colonel de pompieri – care, cuprinşi de o ciudată pasiune, răsfoiau prin cerdacuri boiereşti fel de fel de autori antici sau de cronici vechi şi porneau în căutarea obiectelor celor mai ciudate care puteau satisface curiozitatea lor neaşteptată: unul aducea tocmai din Egipt o mumie adevărată, culcată în cutia ei scrisă cu hieroglife; altul colecţiona topoare preistorice de silex; un ofiţer care îşi făcuse un muzeu în Dobroteasa, cumpăra de la un călugăr grec un ciot de sabie turcească pe care sta scris că este a lui Absalom, fiul lui David; iar o prăvălie din Bucureşti îşi făcuse o specialitate să vândă săbii false de-ale lui Tudor Vladimirescu sau Constantin Brâncoveanu, săbii care mai ies şi acum câteodată la iveală drept autentice.

Arheologia era în aer şi în preocupările tuturor. Se vorbea de daci, de geţi şi de sciţi, cum s-ar fi vorbit de turci sau de muscali. Se făceau comunicări la Societatea Academică, într-o limbă latinizată, care era ea însăşi ca o descoperire arheologică; se ţineau conferinţe la Ateneul Român, iar gazetele înfiinţau rubrici unde se diserta despre antichităţi ca despre nişte obiecte de primă necesitate.

Una din gazetele timpului mai cu seamă era o adevărată tribună arheologică a poporului: „Trompeta Carpaţilor” a lui Cezar Bolliac. Bătăiosul gazetar şi anteluptător paşoptist devenise cu vremea cel mai pasionat căutător de cioburi vechi din România. În gazeta

sa democrată poporul citea regulat ultimele descoperiri de antichităţi naţionale, comentate în savante articole întemeiate pe autori antici. Într-un asemenea articol, prin 1873, despre *Usul fumatului din timpii – preistorici*, Bolliac demonstra, de pildă, cu multă erudiţie că „nu mai este îndoială cum că dacii fumau”, că „fumau din lulea, prin vreun fel de ţeve subţiri care n-au putut să reziste până la noi” şi că, în sfârşit, el însuşi găsise printre cioburi de vase preistorice, în trei localităţi diferite din Oltenia şi din Muntenia, trei lulele de lut negre pe care, nu fără mândrie naţională, le şi boteza „lulele româneşti”.

A fost o admirabilă temă pentru un articol plin de umor, pe care Odobescu I-a tipărit atunci în revista lui Haşdeu, „Columna lui Traian, sub titlul *Fumuri arheologice scornite din lulele preistorice de un om care nu fumează*. În hazul tuturor şi cu un mai puţină erudiţie decât Bolliac, Odobescu demonstra că pretinsele lulele dace sau „româneşti nu erau decât nişte biete lulele tuiceşti, iar descoperitorul lor o victimă inocenta a entuziasmului său de nepregătit pentru ştiinţă… A.

Cam în asemenea împrejurări se vedea Odobescu nevoit a întieprinde educaţia arheologică a contemporanilor săi, care dovedeau atâta bunăvoinţă, dar erau atât de dezorientaţi…

El era un arheolog vechi, poate nu cu mult mai mult decât un diletant nici el, dar un diletant de o vastă şi multiplă cultură, care ascultase la Paris profesori iluştri şi ştia să folosească în cercetările sale metodele neapărat trebuincioase oamenilor de ştiinţă. Întreprinsese cele dintâi cercetări de arheologie în România încă de prin 1860 când, în tovărăşia pictorului elveţian Trenk, adus de el în ţară, cutreierase ţinuturile noastre cu monumente istorice şi arheologice, înfiinţase Muzeul de Antichităţi naţionale din Bucureşti, organizase pavilionul României la Expoziţia internaţională de la Paris în 1867, unde

antichităţile şi monumentele de artă ale României aveau un loc însemnat, participase chiar la un Congres internaţional de antropologie şi arheologie preistorică la Copennaga, unde într-o comunicare căreia i s-a făcut onoarea unor ample discuţii arătase pentru prima oară importanţa ţârii noastre în cercetările de preistorie europeană.

Arheologia românească era astfel oarecum o creaţie a lui, şi faiă-\oie era răspunzător dacă această nobilă pasiune ajunsese să facă atâtea ravagii în Bucureşti şi tulbura liniştea atâtor oameni cumsecade.

Pentru instruirea acestor amatori, imprudent inoculaţi cu virusul ştiinţei, Odobescu întreprinsese de altfel încă de prin 1872 un ciclu de conferinţe la Ateneul Român, sub titlul *Răpede ochire asupra producţiunilor artistice din trecut în ţara noastră şi asupra instinctului artistic al poporului nostru*. Era ca un fel de rezumat al ideilor lui asupra artelor plastice în România şi, mai mult decât. atât, o enunţare de principii în care susţinătorii de azi ai „stilului naţional în artă îşi pot recunoaşte pe primul teoretician.

În acelaşi scop de instruire şi educare a gustului artistic al unui public încă atât de puţin orientat şi de credul în materie de artă, a scris ceva mai târziu, în 1874, acel glumeţ tratat de estetică vânătoreasca intitulat *Pseudokyneghelikos*, în care cititorul român auzea pentru prima oară vorbindu-i-se despre un Albrecht Dürer, despre un Jean Goujon sau despre un Rubens.

Dar atât era încă prea puţin. Arheologia şi artele româneşti aveau nevoie de o îndoctrinare şi mai sistematică pentru a nu fi definitiv compromise de diletantismul fantezist în care se găseau. Odobescu s-a gândit atunci să înceapă un curs cu un caracter mai înalt şi cu o metodă mai ştiinţifică, unde amatorii de cercetări arheologice şi eventualii aspiranţi la studii, speciale să

poată cunoaşte cu de-amănuntul ispitele ca şi primejdiile acestei ştiinţe dificile… a

Universitatea nu avea pe atunci niciun arheolog. Era o instituţie mea modestă, unde se făceau cursuri a căror faimă nu trecuse dincolo de pragul claselor în acelaşi an însă, în 1874, trei profesori tineri aveau să-şi facă apariţia, ridicând nivelul intelectual al instituţiei şi inaugurând cursuri care aveau să fie adevărate evenimente: Maiorescu, predând logica, Haşdeu, care ţinea prelegeri de filologie comparată, şi Odobescu, începând cursul său de arheologie. Cunoaştem acest curs din cartea pe care, trei ani mai târziu, în 1877, el o tipărea sub titlul de *Istoria arheologiei*, şi ne dăm seama câtă erudiţie şi lărgime de orizont aducea învăţământul acestui om de disciplină şi de gust. Odobescu voia să înceapă lucrurile de la capăt, de unde nu exista păcat arheologic, ci numai inocenţa primelor descoperiri, care încetul cu încetul aveau să ducă la cunoaşterea binelui şi a răului în această tainică lume de hârburi milenare şi de zeităţi de piatră sau de lut. În cele cincisprezece prelegeri citite studenţilor săi, el înfăţişa sistematic, pe lângă o introducere metodică de vederi largi şi de rigurozitate ştiinţifică – istoria multiplă a cercetărilor arheologice, urmărită cronologic din antichitate şi până la jumătatea secolului al XVIII-lea. Odobescu intenţiona să completeze această istorie şi printr-o expunere a cercetărilor arheologice moderne, dar planul său a rămas nerealizat. Aşa cum se prezenta totuşi, cursul său era destul de vast şi îmbrăţişa un câmp larg de cercetări, în care numai o erudiţie de primul ordin şi un mare talent de expunere se putea orienta.

Punctul de plecare erau, firește, ereziile amintite ale contemporanilor săi care, confundând îndeletnicirea uşoară de colecţionar de vechituri cu ştiinţa însăşi, luau numele arheologiei în deşert. Odobescu stabileşte deosebirea hotărâtă dintre simplul „anticar” sau căutător

de antichităţi şi arheologul om de ştiinţă. Cel dintâi este un diletant ce se pasionează de obiectele arheologice în sine, de raritatea sau curiozitatea lor, fără interes adevărat pentru studiul ştiinţific. Celălalt, este omul pregătit temeinic pentru investigaţii metodice şi sistematice şi care, urmărind numai adevărul ştiinţific, *se* interesează de obiecte în măsura în care ele îi pot spune ceva nou în această privinţă. „Arheologie de pe saltea!” îi răspundeau adversarii săi, cu Bolliac în frunte, şi Odobescu se cam supăra. Dar le cita exemplul acelui bătrân săpător de antichităţi din Catacombele Sfântului Calist de la Roma, Pietro, care, pentru că scosese la iveală cu cazmaua lui dibace toate obiectele studiate cu atâta pricepere de ilustrul arheolog de Rossi, spunea oricui vizita catacombele: „iacă domnule, eu şi domnul de Rossi am descoperit toate acestea; noi tot împreună am lucrat! Dumnealui fără mine nu se pricepe la nimic!”

E drept, unii anticari – şi am pomenit de ei – nu se mulţumeau să scoată obiecte la iveală, ci încercau să le şi studieze. Dar atunci nepregătirea lor era şi mai evidentă. Prejudecăţi patriotice îi făceau să inventeze cele mai bizare fantezii, încredinţaţi că în acest fel patrimoniul moral al ştiinţei şi al artei româneşti avea ceva de câştigat: „Să ne păzim de acele naivităţi – le spunea Odobescu – care fac să răsară mereu la noi în ţară, când săbii de-ale lui Absalom, când inele de-ale lui Iuliu Cezar, când lulele de-ale lui Decebal”. Ştiinţa nu are de câştigat nimic dacă nu găseşte adevărul, iar adevărul nu stă decât în judecata critică şi obiectivă.

Dar mai era o confuzie, pe care nu o făceau numai cei ce se îndeletniceau la noi cu arheologia, ci şi arheologi străini – căci ştiinţa aceasta, atât de precisă şi de riguroasă astăzi, nu ieşise încă cu totul din faza diletantismului, nici chiar în cercetările savanţilor străini; era confuzia domeniului ei cu domeniul filologiei şi al ramurilor literare

înrudite. La noi mai cu seamă, o asemenea confuzie era şi mai periculoasă, din pricina tendinţelor latiniste ale filologilor vremii. Totul venea de la strămoşii romani, şi tot ce venea de la ei, nu putea fi decât genial! Odobescu separa însă limpede ce era filologie de arheologia propriu-zisă. Obiectele arheologiei nu sunt literare, nici abstracte. Sunt „obiecte reale, care se pot pipăi, care au forme sau plastice sau grafice şi astfel cad de-a dreptul sub simţul vederii”…

În acest fel şi metodele arheologului se vor deosebi fundamental de cele ale filologului, ale istoricului sau ale celui ce se ocupă cu literatura. Ele vor fi metode de intuiţie, de educaţie a ochiului, pentru a preţui nu numai semnificaţia utilitară sau simbolică a obiectelor, dar şi semnificaţia lor estetică. Arheologia va fi astfel, în mare măsură, istorie; ea va urmări progresul umanităţii prin ceea ce umanitatea a creat concret. Dar valoarea acestei ştiinţe va spori cu atât mai mult cu cât va şti să se ridice de la elementele rudimentare ale trecutului omenesc până la creaţiile cele mai înalte ale simţului frumosului…

Arheologia trebuia să fie în cele din urmă, după propriile lui cuvinte”, o istorie a artelor frumoase din timpii trecuţi”, o sinteză etică şi estetica, în care rigurozitatea ştiinţifică trebuia să se alieze cu un precis simţ al frumosului şi cu mult discernământ critic…

Era un înţeles cu totul modern, pe care Odobescu îl dădea ştiinţei sale. Pentru unii cercetători contemporani cu el, poate chiar un înţeles excesiv, într-o vreme când arta însăşi era judecată cu criterii destul de ina. poiate. Astăzi Odobescu are dreptate. Arheologia este o etapă către istoria-mai înaltă a spiritului omenesc şi a creaţiilor lui estetice. Iar istoria artei este înscăunarea ierarhiei de cunoştinţe care se referă la monumentele trecutului.

Odobescu punea astfel şi bazele istoriei artei româneşti, la care nimeni nu se gândise până la el. În

această privinţă cercetările lui porniseră de mult. Inventarierea amănunţită a tezaurelor noastre de artă, pe care o începuse încă din primii săi ani de activitate, cu mănăstirile din Argeş şi din Vâlcea, şi pe care o extinsese necontenit asupra altor regiuni ale ţării, îl dusese la o concepţie organică a acestor cercetări, îmbrăţişând toate perioadele istoriei noastreşi toate genurile de antichităţi. În concepţia lui, toate aceste monumente preistorice, romane, medievale sau mai recente, erau „antichităţi naţionale, aparţinând aceluiaşi trecut istoric şi constituiau un obiect unic pentru cercetători. Studiul lor avea un scop mult mai important decât de a stabili o cronologie istorică, sau a constata înlănţuirea unor evenimente petrecute pe pământul nostru. Ea urmărea spiritul însuşi de creaţie al poporului nostru, sentimentul său de frumos şi concepţia lui mai înaltă de viaţă.

Odobescu este într-adevăr cel dintâi care vorbeşte. despre „instinctul de artă” al poporului nostru, despre „stilul” său şi despre „principiile uneiestetici naţionale”. El recunoştea aceste principii pretutindeni, în portul ţăranului nostru, în ornamentaţia lui geometrică – a cărei concepţie îndepărtată o regăsea până în obiectele preistorice aflate pe pământul nostru – în monumentele vechi şi noi risipite pe tot cuprinsul ţării.

Există, în stare latentă – spunea el – un instinct artistic propriu poporului român, şi mai dezvoltat la dânsul decât la cea mai mare parte din naţiunile moderne; chiar din puţinele monumente ce păstrăm de la strămunii noştri putem distinge în acele producţiuni ale trecutului nişte caractere care constituie un stil artistic românesc, stil ce, în unele epoci mai fericite dar din nenorocire prea scurte ale istoriei noastre, s-a învederat în opere cu care ne putem mândri şi acum”…

Întemeiat pe această constatare, care preţuia cât un manifest al artei naţionale până atunci ignorată, el se

ridica împotriva acelora care, iubind arta sau chiar mânuind-o cu destul talent, o înţelegeau totuşi ca ceva fără patrie.

„O facultate colectivă – cum spunea el – eclectică, cosmopolită, în felul politicii comunarde şi umanitare a adepţilor internaţionalei” 210. Arta e universală, dar că trebuie să plece din fondul naţional al unui popor, din instinctele lui pentru frumos şi din tezaurul lui de tradiţii strămoşeştz.

Nu voi mai cita şi alte cuvinte ale lui Odobescu despre această artă naţională, cuvinte pe care să nu uităm că le rostea într-o vreme când Aman era încă tânăr şi când Grigorescu se găsea abia la începuturile sale. Dar voi sublinia faptul destul de important al urmărilor pe care le aveau cercetările atât de disciplinate şi în aparenţă aride pe care le pornise el în domeniul arheologiei. De la cioburile preistorice şi până la arta naţională, de la noţiunile elementare pe care trebuia să le ofere diletanţilor timpului şi până la definiţia esteticii poporului nostru, iată un vast domeniu, pe care el îl explora primul, şi în care avea să aşeze semne de îndrumare ce stau şi astăzi în picioare. Arheologia şi istoria artei româneşti au făcut de atunci desigur mari progrese. Dar ele n-ar fi fost posibile fără prima lui învăţătură şi fără îndrumarea modernă pe care Odobescu a ştiut să le-o dea.

DL. N. IORGA ISTORIC AL ARTEI ROMÂNEŞTI

Când îşi începea prodigioasa sa activitate de istoric, acum vreo patruzeci de ani, cu acele studii de istorie literară în care erudiţia se colora atât de personal prin spirit critic şi prin îndrăzneală de idei, concepţia domnului N. Iorga asupra ştiinţei înseşi căreia i se consacra era deplin formată şi ea avea să xămână aceeaşi de-a lungul întregii sale activităţi, lărgindu-se concentric şi ramificându-se până la ultimele consecinţe.

Pentru tânărul cercetător de atunci, istoria era ştiinţa

esenţială în care, fără nicio omisiune şi închegându-se în sinteza unei viziuni concrete, trecutul unui popor se înfăţişa ca un complex de civilizaţie în neîntreruptă desfăşurare şi în vie aderenţă cu prezentul. Cum viaţa însăşi nu e unilaterală în manifestările ei, cum existenţa unui popor n-ar putea fi redusă la faptele pur exterioare ale cronologiei lui politice sau militare, ştiinţa însăşi a sintezei acestor fapte n-ar putea ignora nimic din ceea ce întregeşte în vreun fel, sensibil sau spiritual, manifestarea complexă a vieţii unui popor.

Istoricul începea atunci cu studii asupra trecutului nostru literar. El avea să treacă repede şi la alte domenii din ce în ce mai variate, căci pentru cine vede trecutul sub acest vast unghi al civilizaţiei, nicio cercetare istorică nu poate epuiza câmpul nesfârşit de fapte care constituie existenţa istorică. Câţiva ani mai târziu, în cea dintâi lecţie de deschidere a cursului său de la Universitate, aceeaşi concepţie sintetică şi multilaterală era definită într-o formulă precisă de şcoală: „Istoria este compunerea sistematică, fără scopuri străine de dânsa, a faptelor de orice natură, dobândite metodic, prin care s-a manifestat, indiferent de loc şi timp activitatea omenirii”. Era definiţia cea mai largă şi mai consecventă totodată, care, înlăturând înseşi limitele etnice şi geografice, dădea civilizaţiei şi culturii omeneşti – unicul obiect al istoriei – sensul lor real, nelimitat în spaţiu sau în timp.

Cu acest punct de plecare, fireşte că arta românească, atât de caracteristică trecutului nostru şi de solidar legată existenţei noastre spirituale, nu putea fi trecută cu vederea de istoric. Elementele cele mai concrete şi mai expresive ale istoriei poporului nostru se aflau în monumentele şi în lucrurile de podoabă ieşite din mina meşterilor de altă dată. Cultura şi civilizaţia românească n-ar fi putut fi reconstituite fără ele.

Dar monumentele acestea erau ca şi necunoscute. În

afară de un interes romantic pentru pitorescul lor, sau de cercetări arheologice mai mult de di etanti, nimic nu adusese încă arta românească în lumina studiilor asupra. trecutului nostru. Identitatea însăşi a acestor monumente era ignorată. Căci documentele şi inscripţiile publicate erau numai întâmplătoare şi adeseori eronate. Istoricul trebuia să înceapă astfel de la alfavita, iar munca lui obscura trebuia să se mărginească pentru multă vreme la investigaţii de arhiva şi la inventar.

În asemenea condiţii îşi începea dl. N. Iorga încă din tinereţe cercetările asupra artei româneşti. Iar străduinţele sale fără comparaţie, echivahnd în domeniul arhivistic cu ceea ce ar fi putut realiza o generaţie întreaga de istorici, au adus, pe lângă alte rezultate, şi pe acela de a fi pus bazele documentare ale istoriei artei româneşti. Între zecile de mii de documente de toate pategoriile, culese din arhivele străine şi româneşti şi publicate fără întrerucere până astăzi, nenumărate sunt acelea care ne dau informaţiilecele mai preţioase asupra monumentelor noastre de artă, existente sau dispărute asupra' meşterilor de odinioară, asupra felului lor de a lucra, sau asupra legăturilor artistice cu alte ţări.

E greu astăzi de enumerat fie şi numai bibliografia completă a acestor publicaţii documentare[10], cu atât mai mult a da o idee despre elementele nesfârşit de variate pe care ele le pun la îndemâna istoricului. Va fi poate destul că amintesc cele peste douăzeci de mii de documente publicate în colecţia Hurmuzaki (vol. X, XI, XII şi XV), cele 24 de volume de *Studii* şi *documente cu privire la istoria Românilor*, *Documentele privitoare la Constantin Voda Brâncoveanu*, şi cele ale *Mănăstirii Hurez*, sau

10 Despre concepţia actuală a istoriei şi geneza ei, lecţie de deschidere la Universitate, Buc. 1894. Retipărită împreună cu alte lecţii de deschidere în volumul Generalităţi cu privire la studiile istorice, Vălenii de Munte 1911, în care este cuprinsă aproape toată teoria istorică a d-lui N. Iorga.

documentele din *Arhivele Bistriţei*, ale *Braşovului*, sau ale *Sibiului*, a căror analiză e astăzim ispensa 1 a oricui vrea să întreprindă cercetări asupra artei noastrevechi.

Uneori aceste documente erau prezentate şi în studii parţiale relative la arta noastră veche, cum sunt articolele *Meşteri din alte vremun* (Literatura şi arta română", 1899 – 1900), *Vechiul meşteşug de clădire al romanilor* („Convorbiri literare", 1905), *Meşteşugul de pictură şi sculptură în trecutul romanesc* (Ibid. 1906) – cele dintâi încercări de închegare a unor capitole din îs oria artei româneşti, până atunci ca şi neatinse.

nrsw: vzsssirs e „S, te Mod» „fi „R<™ Historique de S" de t"», op «n", „nde înregistrate toate lucrările istorice ale domnului N. Iorga.

Studiile acestea, ca şi altele care au urmat, erau nu numai adevărate defrişări de teren, dar, pentru cercetători ulteriori, modele şi puncte de plecare, a căror folosire este şi astăzi necesară în lucrări documentare asupra artei noastre vechi. Dar materialul acesta pregătitor, pentru o ştiinţă care nu putea să ia naştere decât după o cunoaştere cât mai completă a izvoarelor, era încă lipsit de elemente esenţiale privind însăşi identitatea monumentelor noastre şi cronologia lor. O istorie a artei româneşti nu se putea începe fără o colecţie a inscripţiilor vechi, sistematic alcătuită şi făcută utilă prin comentarii şi prin note de erudiţie. O asemenea operă face uneori titlul de glorie al unei vieţi întregi de muncă şi de cercetări minuţioase, dacă nu chiar al activităţii organizate a mai multor oameni de ştiinţă. Dl. N. Iorga a întreprins întreaga lucrare în câteva călătorii de vară, al căror rod s-a concretizat apoi şi în alte cărţi de descriere pitorească şi istorică a ţării. *Inscripţiile din bisericile României* au apărut astfel în două volume din colecţia de „Studii şi Documente" (1905 şi 1908), completându-se cu încă două volume de *Scrisori şi inscripţii ardelene şi maramureşene* (1906). Lucrarea a

rămas până astăzi fundamentală şi, epuizată fiind de mult, aşteaptă poate tot energia neobosită a autorului pentru o reeditare revăzută şi completată, atât de necesară acum.

În sfârşit, în aceeaşi ordine trebuie menţionate şi studiile şi articolele foarte numeroase care descriu şi fac istoricul monumentelor şi al operelor noastre de artă veche, sau studiile de iconografie istorică publicate în „Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice", ca şi în alte publicaţii, lucrări ce au scos la iveală şi-au pus în valoare multe opere de artă necunoscute, atât din cuprinsul ţării cât şi dintre cele risipite în lăcaşuri religioase sau în muzee din străinătate.

— Toată această activitate de cercetare minuţioasă şi de descoperire de izvoare, care însumează munca a cel puţin treizeci de ani şi fără de care nu putea fi vorba de începerea unei istorii a artei româneşti, şi-a găsit apoi încununarea în cele două cărţi de sinteză asupra artei noastre, *Histoire de l'art roumain ancien* (1922) şi *l'art populaire en Roumanie* (1923), urmate mai recent de studiul paralel, cu un plan atât de original şi de bogat în sugestii, *Art et littérature des Roumains – synthèses paraleles* (1929), fără să mai amintesc şi de alte lucrări mai restrânse, sau de comunicări la congrese ştiinţifice.

— Istoria artei româneşti îşi are astfel cea dintâi realizare completă şi de mari proporţii, în care, de la principalele izvoare şi până la elementele cele mai disparate de erudiţie, munca de descoperitor aparţine în cea mai mare parte autorului, aşa cum personală întru totul este concepţia întreagă a acestei opere, dintre cele mai importante şi mai fecunde în activitatea ştiinţifică a domnului N. Iorga.

Concepţia aceasta, care astăzi se poate defini clar şi se poate integra în liniile generale ale operei istorice a domnului N. Iorga, rămâne tot concepţia unui. istoric al civilizaţiei. Manifestare sensibilă şi ideală a vieţii

omeneşti, pentru domnia-sa şi pentru oricine urmăreşte să reconstituie imaginea totală a acestei vieţi în desfăşurările ei anterioare, arta nu poate fi desprinsă de complexul întreg, psihic sau material, care determină condiţiile istorice. Ea nu poate fi privită numai ca formă sau idee, ca o creaţie spontană care îşi are definiţia numai în sine însăşi, fără greşeala gravă – pe care o comit uneori esteţi sau teoreticieni ai unei ştiinţe întru totul autonome a artei – de a-i înlătura însăşi semnificaţia pentru care a fost creată şi a face imposibilă explicarea ei esenţială.

Arta e o creaţie antropogeografică, a cărei valoare ideală stă exclusiv în faptul de a fi o manifestare a spiritului omenesc, pe care condiţii concrete îl determină şi îl definesc în desfăşurarea lui istorică. Conceptul etnic va fi astfel fundamental pentru explicaţia pe care dl. Iorga o dă artei, aşa cum el rămâne fundamental pentru domnia sa în explicarea faptelor istorice de orice ordin.

Din această cauză, istoria artei româneşti nici nu putea începe decât cu studiul artei populare, ale cărei forme şi manifestări caracteristice ne adâncesc în însăşi psihologia primitivă a poporului nostru. În ornamentul geometric şi aproape abstract care împodobeşte vasele de pământ sau scoarţele sau îmbrăcămintea ţăranului nostru, în culorile discrete şi puţine la număr preferate de el în orice podoabă, sau în felul de a clădi casă, istoricul de astăzi citeşte semnele vii ale sufletului popular, cu îndepărtatele lui origini şi cu influenţele diverse care au venit să se adauge mai târziu.

Influenţele acestea, destul de numeroase, au putut înşela uneori sau au împiedicat individualizarea caracteristicilor autentice, oglindind trăsăturile acestui popor, şi stăruind nealterate de-a lungul întregii sale existenţe istorice. Oameni de ştiinţă ca Arthur Haberlandt, cercetători de aproape ai artei populare din Balcani şi din Orient, nu şi-au putut face o imagine destul de clară a

acestei arte, contestându-i uneori chiar originalitatea, sub sugestia acestor elemente, care nu sunt decât suprapuse şi neesenţiale.

O cunoaştere adâncă şi o sensibilitate instinctivă pentru formele autohtone erau necesare celui care trebuia să definească această artă în ce are ea esenţial şi nealterabil, şi o metodă limpede, de asemenea, şi sigură, prin care formele primare să poată fi izolate şi distinse de ceea ce este achiziţie istorica şi uneori recentă în arta noastră populară. Erau contribuţiile cele mai importante pe care dl. Iorga avea să le aducă în studiul artei noastre populare şi în definiţia însăşi a caracterului poporului nostru prin creaţiile şi preferinţele lui de ordin plastic... A".

De la cea dintâi încercare de a defini gustul poporului nostru prin îmbrăcămintea lui, într-un studiu asupra *Portului popular românesc*, publicat în 1912, şi până la studii mai recente şi comunicări la congrese ştiinţifice[11], sau până la cartea din urmă de sinteză asupra artei noastre populare, s-au adăugat necontenit precizări şi judecăţi sigure, ducând la o clasificare aproape completa a elementelor artei noastre ţărăneşti, la separarea lor în straturi istorice şi la distingerea a ceea ce e autentic „popular, de ce este doar „artă popularizată" şi neîutohtonă.

Influenţe îndepărtat orientale, venite din Asia Mică sau din Persia, ori şi mai de departe, influenţe împărăteşti bizantine sau numai balcanice, influenţe turceşti, bogomilice sau, de asemenea, veneţiene ori apusene se pot astăzi distinge graţie acestor studii, în care cercetarea formelor nu se desparte de acea vastă cunoaştere a

11 Amintesc printre cele mai interesante: L'art populaire et l'art historique des Roumams,^in ,.Revue historique", III, nr. 4—6; L'art prehistorique du Sud-Est de l'Europe et la Suede, Ibid.; Les origines de l'art populaire roumain, comunicare la Congresul internaţional de istorie din Bruxelles.

diverselor civilizaţii, care stă la baza operei întregi a istoricului nostru.

În complexul greu de diferenţiat al tuturor acestor caractere eterogene, se regăseşte ceva unitar, constituind un stil unic şi esenţial al întregii arte populare româneşti: „este, în ornamentaţie, reducerea a tot ceea ce vor să reprezinte figurile schematice ale acestei arte, la construcţii liniare, la notaţii abstracte. Triunghiuri, romburi, linii oblice, paralele servesc a reda tot ceea ce se prezintă privirilor artistului naiv”[12]. Este, cu alte cuvinte, acelaşi stil adânc original, oglindind un fel de a-şi traduce universul, pe care îl întâlnim şi în arta preistorică a pământului nostru. Stil autohton, cu adâncimi de îndepărtate milenii, şi care în liniile lui simple şi caracteristice înseamnă o civilizaţie originală şi o forţă de creaţie neîncetată.

Pe definiţia aceasta atât de simplă şi de precisă avea să se dezvolte o mare teorie istorică în acord cu rezultatele la care ajungea, în acelaşi timp, şi întreaga noastră şcoală de preistorici: *tracismul*, nu numai al artei noastre populare, dar al întregii civilizaţii din Balcani, ca şi din celelalte teritorii orientale, atinse odinioară de influenţa poporului autohton din care coborâm.

Căci stilul acesta „schematizat, liniar, geometric, abstract”, nu este numai al nostru, e al întregului domeniu european şi asiatic ce înconjoară Marea Neagră, prin Balcani şi prin Ucraina, până în Caucaz şi până în Anatolia. „O stare de suflet identică, la un grup de populaţie făcând’d parte din aceeaşi rasă, a putut crea acest tip pe care secolele n-au reuşit să-i schimbe şi frontierele să-i diferenţieze esenţial”[13]. Expresia lui rece şi scheletică a putut „refrigerea” odinioară până şi formele de un elan mult mai liber ale grecilor, dând schema vaselor antice

12 L’art populaire en Roumanie, p. X.

13 Ibid, p. XII.

cunoscute sub numele de Dipylon, şi a putut avea ecouri, prin intermediul poate al goţilor, până în Suedia, unde au' fost constatate atâtea înrudiri cu arta noastră populară[14].

Rasa aceasta nu e alta decât a traco-illirilor, a tracilor îndeosebi, „mai numeroşi, mai capabili de a rezista, mai bine dotaţi pentru a produce şi a dezvolta o civilizaţie". Prin ei, arta noastră populară, atât de vie şi de creatoare încă şi astăzi, îşi urcă originile până la amintirea clasică a Heraclizilor, până la dorienii enigmatici, coborâtori în Grecia din Nordi, şi dincolo de ei, până în zările unei preistorii ale cărei urme zac încă întregi în felul nostru de a gândi şi în sentimentul nostru despre lume.

Între această artă populară, de provenienţă preistorică, şi arta noastră cultă, a cărei desfăşurare începe târziu în evul mediu, între substratul de creaţie elementară şi instinctivă, şi gândul organizat pentru expresia monumentală şi conştient artistică, un hiatus stă deschis, fără putinţa de a fi umplut –, cu toate urmele istorice pe care le avem sau monumentele ce dăinuiesc încă pe pământul nostru. Roma n-a dat nimic arhitecturii sau ornamenticii noastre, decât poate în ceramică, forma unor vase de caracter evident antic[15], după cum nu au dat nimic nici grecii, nici vechii bizantini şi nici popoarele migratoare, a căror trecere sau aşezare au fost totuşi continue în ţinuturile noastre. Istoria artei culte româneşti începe abia când nu mai poate fi vorba de asemenea elemente, şi se manifestă fără nicio legătură cu prezenţa lor atât de îndelungată totuşi în domeniul nostru.

— Dar aici intervine un concept nou în teoria istorică a domnului N. Iorga, definind istoria artei româneşti şi istoria artei în genere prin aceeaşi perspectivă sintetică pe care o oferă istoria civilizaţiei: arta, ca expresie cultă a

14 L'art populaire du Sud-Est de VEurope et la Suede, loc. cit. p. 89 — 92

15 L'art populaire et l'art historique des Roumains, op. cit. p. 140.

civilizaţiei nu se poate naşte fără un substrat politic, fără acea organizare coerenta a forţelor unui popor, care poate duce la un ideal şi la formule precise şi sigure de exprimare. Arta românească cultă nu putea lua naştere deci înainte de crearea unui stat românesc, şi nici nu poate avea vreun raport cu forme artistice de provenienţă străină, oricât de înaintate şi de persistente, care s-au manifestat aici într-o vreme când putinţa noastră de asimilare şi de noua creaţie interesantă de amintit în această privinţă atitudinea domnului Iorga, precizată în mai multe rânduri, faţă de teoriile opuse ale unui istoric ca T. Strzygowski, ale cărui explicaţii, în domeniul artei bizantine îndeosebi, se izbesc adeseori de dificultăţi de ordin istoric şi cronologic greu de rulaturat. Keferându-se la teoriile acestuia asupra influenţei covârşitoare a artei armeneşti asupra celei bizantine, domnia sa scria într-o recenzie rândurile următoare, care au pentru teoria sa asupra artei, valoarea unui principiu şi a unei definiţii: *„UL* strzygowski ar fi trebuit să se gândească la faptul că orice civilizaţie tine strâns de sinteza politică ce o susţine şi foarte deseori o provoacă. Şi pentru a prinde bine în adevărata proporţie a elementelor sale constitutive ceea ce e ai a bizantină, trebuia – lucru care a fost uitat – să se întrebe ce era acest Bizanţ ca stat şi ca societate [16]*”*…

Pe acest concept politic şi pe substratul său etnic, istoricul va crea apoi, în cea mai mare parte, eşafodajul impunător al istoriei artei noastre, urmărită cu sagacitate şi cu talent de evocare, de la origini şi până. În vremea actuală. Arta românească urmează în toată această desfăşurare vicisitudinile existenţei noastre politice şi realizează formule al căror caracterîşi va avea coresponden, e în însuşi caracterul statului nostru. Ea va fi

16 Recenzie la manualul de artă bizantină al d-lui Charles Diehl, în „Revue Historique , III
(1926), nr. 10—12, p. 346.

bizantină, cu adânci urme constantinopolitane şi sârbeşti, în vremea formării statului muntean, cu reflexele totodată, destul de vizibile şi ale raporturilor voievozilor noştri cu Apusul feudal, va ajunge repede la o formulă de înaltă originalitate în vremea străduinţelor eroice ale lui Ştefan cel Mare, se va lăsa pătrunsă de influenţe dalmatme şi lta Ahene în Muntenia, sau poloneze şi germanice în Moldova, în vremea când. Înnorirea politică a celor două Principate va da voievozilor gusturi de lux şi imitaţie a Renaşterii, va ajunge apoi la expresia unitară a secolului al XV i-lea, când statul însuşi trebuia să atingă pentru o clipă măcar unitatea sa politica, se va dezvolta apoi mai sigură de sine şi mai bogată, în vremea statului cu – tural al Cantacuzineştilor şi al lui Brâncoveanu, pentru a decădea şi a ajunge la o oprire bruscă în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, odată cu decadenţa statului însuşi şi cu transformarea radicală a formelor politice romaneşti.

Formă politică însă înseamnă şi formă socială. Principiu de ierarhizare şi de autoritate, statul nu e pentru istoria civilizaţiei altceva decât expresia, idealului însuşi şi a concepţiei de viaţă pe care societatea şi le recunoaşte şi le consacră într-o epocă dată. Arta nu poate deci rămâne strama nici de a. ce asta condiţionare care stă în însuşi miezul ei, şi îi este principiu generator. Mai mu decât atât chiar – artă şi civilizaţie n-ar putea fi concepute în afară de un finalism care este în firea oricărei creaţii omeneşti, acela de a satisface sau de a defini un ideal de frumuseţe sau un ideal eticân *vederea* societăţii mseşi care face posibilă o asemenea creaţie. Istoricul va adăuga deci şi acest concep social celui politic şi celui etnic, prin care arta e definită sub acest unghi al istoriei civilizaţiei. În prefaţa unei cărţi al cărei titlu este chiar ca o enunţare teoretică[17], dl. Iorga formulează clar această idee, nu

17 Istoria artei medievale şi moderne, în legătură ou dezvoltarea societăţii, Buc. 1923.

numai pentru istoria artei româneşti, dar pentru istoria artei în genere: „Părerea mea este că arta e *explicabilă* numai prin societatea căreia trebuie să-i fie *aplicabilă*, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exerciţiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc la nimic”.

Pe acest temei, istoria artei româneşti îşi câştigă noi explicaţii şi noi caracterizări, pe care studiile domnului Iorga le pun în evidenţă cu erudiţia inepuizabilă şi cu intuiţia justă a tuturor operelor sale. Religioasă sau civilă, vechea noastră artă devine astfel oglinda însăşi a civilizaţiei claselor noastre sociale care au creat-o, şi o oglindă uneori mai precisă şi mai sigură decât orice alt izvor de informaţie. La Argeş, de pildă, în secolul al XIV-lea, nimeni n-ar fi bănuit, fără monumentele voievodale ce ni s-au păstrat, ciudata împerechere de aspecte ale primei noastre Curţi princiare, atât de autentic bizantină în ce priveşte viaţa ei religioasă, şi atât de apuseană şi de feudală în viaţa ei civilă. Şi în acelaşi fel, viaţa de curte, viaţa boierească sau cea religioasă şi mănăstirească, ne sunt definite de istoric în acelaşi strâns raport cu gustul de care dau dovadă vechile clase sociale, cu necesitatea lor de lux, cu liniştea sau nesiguranţa zilei de mâine, cu influenţele străine, cu înflorirea sau cu decadenţa lor. Este ca o istorie concretă a înseşi psihologiei sociale a acestor clase care, în formele cele mai înalte ale artei noastre, izbutesc să ajungă până la expresii de adâncă şi originală cultură – vremea lui Ştefan cel Mare, a lui Rareş sau a lui Brâncoveanu.

Caracterul rustic şi străvechi al civilizaţiei noastre populare este mereu prezent în această artă. Şi nimeni mai bine decât dl. Iorga n-a pus în evidenţă această neîncetată stăpânire a spiritului popular asupra artei noastre vechi, care adeseori transformă şi asimilează, folclorizând, până şi formele cele mai culte împrumutate din arte străine. De

la minunatele picturi care îmbracă mănăstirile Bucovinei ca în nişte odăjdii bizantine, unde în imagini de o iconografie autohtonă întâlnim ecoul atâtor lecturi şi eresuri populare, şi până la adaptarea rustică a formelor monumentale gotice sau bizantine în arhitectura curentă a bisericilor noastre, ori până la folclorizarea motivelor de Renaştere din tipăriturile unui Coresi, pretutindeni şi cu prea puţine excepţii gustul popular şi ţărănesc rămâne impregnat în toată arta noastră Veche, chiar atunci când provenienţa ei este boierească ori voievodală, sau când inspiraţia artiştilor e în strânsă legătură cu arta cultă a altor ţări.

Istoricul ajunge astfel la concluzii a căror semnificaţie se desprinde ca o îndrumare şi pentru arta noastră actuală. Căci spiritul popular al vechii arte româneşti e însuşi autohtonismul expresiei noastre artistice, care, în formă populară ori cultă, rămâne dominată de aceleaşi caractere specifice. Creaţia artiştilor de odinioară n-a putut ajunge să fie originală în afară de acest spirit. Bizantină, gotică sau renascentistă, linia expresivă s-a înmlădiat întotdeauna după necesităţi de sensibilitate care erau ale poporului nostru şi ale artei lui străvechi. După aceleaşi necesităţi va trebui, fireşte, să se înmlădie orice creaţie nouă, pentru ca formele ei să se poată integra expresiei generice a artei noastre.

Ierarhizarea logică a tuturor acestor elemente, pe care le-am găsit fundamentale în concepţia domnului N. Iorga asupra artei româneşti, ne-ar duce şi la un ultim concept tot atât de esenţial în explicarea fenomenelor artistice conceptul de creaţie individuală. Istoricul civilizaţiei şi istoricul în genere n-a ignorat niciodată valoarea activă şi forţa de propulsie pe care, în mobilitatea vieţii istorice, o reprezintă personalitatea sau ideea creatoare. Una din lecţiile sale cele mai frumoase de deschidere a cursurilor de la Universitate era închinată

odinioară tocmai acestui element atât de esenţial în istorie.

Dar arta românească, prin însuşi spiritul ei dominat de dublul anonimat al creaţiei populare şi al celei religioase bizantine, nu oferă istoricului aproape nicio posibilitate de diferenţiere în această privinţă. Artistul de odinioară când nu era însuşi spiritul colectiv autohton, manifestându-se în expresii de adânc caracter dar fără individualitate – rămânea înfăşurat în umilinţa anonimă care făcea din arta lui un act mai mult de devoţiune sau de despersonalizare socială. Numele de meşteri, destul de multe, pe care le cunoaştem, nu sunt decât nume, nu personalităţi. Operele lor se relevă de cele mai multe ori nu printr-o originalitate individuală, ci printr-una colectivă, care îi asociază în grupe şi în şcoli, lucrând după aceleaşi principii şi împrumutându-şi ideile şi formele, fără vanitatea nici unei revendicări personale. Meşterii de la Horezu, deşi îi cunoaştem pe toţi pe nume, sunt meşteri *brâncoveneşti*, iar formele lor din mănăstirea olteană le vom întâlni pretutindeni în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, fie că sunt ieşite din mâna lor sau a altora tot atât de anonimi.

Creaţia individuală este ca şi absentă deci, şi istoricul o va ignora în studiul său, care e mai mult reconstituirea gândului colectiv în arta noastră veche. El va întâlni în această reconstituire şi idei sau realizări de noutate artistică. Dar ca într-un ev mediu care s-ar prelungi până-n jpragul zilelor noastre, spiritul anonim şi solidar al meşterilor de altă dată rămâne prezent înapoia lor cu puteri de creaţie şi virtuţi de umilinţă care dau acestei arte uneori valori de adâncime etică.

Istoria acestor meşteri anonimi e astăzi istoria însăşi a spiritului nostru. Geniu popular şi idee cultă se contopesc în operele lor modeste, creând expresia originalităţii noastre în cultura şi în civilizaţia europeană. Şi până astăzi nimeni atât de bogat în cunoştinţe şi cu

perspective atât de largi nu avea să ne dea această istorie, decât dl. N. Iorga.

GEORGE BALŞ

Cu George Balş, omul de ştiinţă şi academicianul de curând dispărut, istoria artei româneşti pierde pe unul din cercetătorii ei cei mai temeinici. Inginer de profesie, om de îndeletniciri practice, organizator şi administrator în domenii cu totul străine de acela în care avea să se ilustreze mai mult, el avea să vină acum vreo douăzeci şi cinci de ani la studiile de arheologie şi istorie a artei, mai mult dintr-un interes de diletant şi dintr-o înclinaţie a gustului său pentru lucruri care puteau vorbi despre trecutul artistic al poporului nostru. Era pe vremea când începeau să se organizeze cele dintâi cercetări mai sistematice ale monumentelor româneşti prin Comisia Monumentelor Istorice, atunci înfiinţată, sau prin societatea „Arta românească" 212, a cărei scurtă existenţă a fost utilă. Sub auspiciile acestei societăţi, Balş publică cele dintâi lucrări ale sale – un studiu asupra mănăstirii Probota şi o cercetare asupra mănăstirilor din Serbia. Lucrări modeste, oprindu-se la descrieri tehnice şi la consideraţii generale asupra stilurilor, dar din care se putea vedea spiritul meticulos şi disciplinat, capabil de cercetări sistematice şi îndelungate, pe care el şi le începea atunci, după un plan şi o metodă dezvăluite abia mult mai târziu.

Cercetători mai grăbiţi aveau să ajungă repede la studii „de sinteză" asupra artei româneşti, întemeiate de atâtea ori pe confuzii şi pe afirmaţii necontrolate. Balş întârzia în cercetări de amănunt, în inventarierea pas cu pas a monumentelor, în clasarea lor metodică şi în urmărirea legăturilor multiple cu arta ţărilor vecine şi cu marile stiluri care s-au putut încrucişa în arta românească. Studiul lui s-a limitat la monumentele de arhitectură moldovenească. Dar în acest domeniu nimic n-a scăpat

cercetărilor lui riguroase, în care metoda şi spiritul ştiinţific îl duceau la concluzii precise şi la afirmaţii de autoritate.

Cele trei mari volume asupra arhitecturii religioase moldoveneşti apărute în anii din urmă cuprind cea mai mare parte a acestor cercetări2! 3. Ele nu sunt poate tocmai studii de sinteză, căci abundenţa materialului descriptiv, ca şi metoda însăşi de prezentare, urmând planul unui vast inventar topografic, lăsa prea puţin loc prelucrării acestui material şi închegării lui în vederi de ansamblu care să definească arta românească şi să o aşeze în complexul artei generale. Dar aceste cărţi fundamentale acum pentru studiul arhitecturii româneşti anulează multe din sintezele grăbite încercate de alţii înaintea lui. Ele pun la îndemâna oamenilor de specialitate o cunoaştere precisă până la cele mai mici detalii a monumentelor descrise şi o coordonare ştiinţifică a întregului material adunat. Istoria arhitecturii moldoveneşti se va putea face de acum înainte mult mai uşor cu acest material şi cu îndrumarea ştiinţifică dată de Balş. Iar lucrul acesta nu este lipsit de însemnătate pentru o ştiinţă atât de tânăra cum e istoria artei româneşti.

DOGMATISM ŞI RELATIVISM ESTETIC214 Despre estetica lui Tudor Vianu

O istorie a studiilor de estetică în România n-ar putea înfăţişa azi mai mult decât un tablou cu totul fragmentar de încercări sau de concepţii într-un domeniu puţin definit sau foarte rar înţeles sub unghiul special al ştiinţei sistematice. Începând cu studiile critice de odinioară ale lui Maiorescu şi mergând până la sinteze mai complexe, ca acelea ale d-lor M. Dragomirescu sau E. Lovinescu, estetica românească a fost aproape întotdeauna o teoretizare a criticii literare, atingând rareori regiunile speculaţiei pure şi urmărind încă mai puţin constituirea unei ştiinţe autonome.

Studiile lui Tudor Vianu, concepute în ultimii zece ani şi organizate metodic în jurul problemelor esenţiale ale esteticii generale, sunt aproape singurele care încearcă constituirea acestei ştiinţe la noi, pornind nu de la terenul empiric al criticii aplicate, ci de la principiile şi metodele mai cuprinzătoare ale filosofiei.

E drept, nici domnului Vianu critica literară nu i-a rămas străină. Încercări destul de temeinice, ca aceea asupra *Poeziei lui Eminescu*, sau mai recent asupra poetului Ion Barbu, precum şi numeroase studii mai restrânse asupra literaturii moderne şi contemporane, au dus deseori-la o confruntare între principiile sale teoretice şi fenomenul literar în sine, relevând un critic de multă reflexie şi de mare înclinare pentru definirea sintetică a operelor şi a artiştilor.

Punctul de vedere al domnului Vianu a fost astfel chiar în critică aproape întotdeauna acela al unui teoretician, care se opreşte asupra fenomenelor nu atât pentru a da definiţia lor particulară, cât mai degrabă pentru a verifica sau pentru a explica şi în concret principii şi norme anticipat definite în abstract. Nu voi da decât un singur exemplu, concludent poate, pentru că el răsfrânge îndeajuns metoda domnului Vianu. Definiţia lui Eminescu, pe care a încercat-o în linii de frumoasă sinteză, porneşte în cartea sa nu de la cercetarea amănunţită a vieţii sau a felului particular al poetului de a-şi scrie operele, ci de la premisa romantismului său. Cercetarea e o verificare a acestui romantism prin categoriile subordonate: Atitudini şi motive romantice, Etica lui Schopenhauer, Voluptate şi durere, Pesimism şi natură – pe care criticul le caută şi le descoperă în Eminescu, închegând din ele, etapă cu etapă, imaginea unui romantism anticipat şi teoretic postulat. Ultimul capitol, despre „Luceafărul”, este ca o încheiere simetrică, în care cititorul poate găsi nu numai o revedere sintetică a romantismului eminescian, dar şi o

reconstituire a înseşi categoriei romantice în genere, care fusese punctul de plecare şi premisa acestui studiu.

Înclinaţia aceasta către abstracţiune, către generalizare şi ordonare sistematică trebuia să ducă în mod firesc în activitatea domnului Vianu la închegări teoretice importante în domeniul esteticii. Mai mult decât atât: o preocupare de orânduire metodică a cercetărilor sale – în care se reflectă temperamentul disciplinat al omului de ştiinţă – îl făcea să înceapă explorările sale, acum mai bine de zece ani, cu probleme iniţiale care deschideau întreaga perspectivă a esteticii moderne, continuând aceste explorări şi lărgindu-le neîncetat, până la cuprinderea întregului domeniu al esteticii şi până la definirea lui din nou în sinteza unui sistem personal.

Punctul de plecare, înfăţişat în lucrarea sa de doctorat: *Das Werlungsproblem în Schillers Poetik* – publicată în 1924 – fusese acel capitol al Esteticii lui Schiller despre „Poezia naivă şi sentimentală" în care, reluând vechea ceartă dintre „antici şi moderni", Schiller deschidea de fapt dezbaterea fundamentală a esteticii moderne: controversa între esteticaformei-şi estetica conţinutului, opoziţia de concepţie care-i desparte pe esteticieni până în studiile de azi şi care îi împiedică să se pună de acord chiar asupra propriului obiect al ştiinţei lor.

Dezbaterea aceasta, în care se reflectă orientările fundamentale ale însăşi filosofiei veacului din urmă, I-a preocupat pe dl. Vianu şi în studiul său mai cuprinzător publicat cu un an mai târziu, *Dualismul artei*, unde problema anterior definită în estetica lui Schiller e urmărită progresiv în toată desfăşurarea esteticii germane până la ultimele ei consecinţe moderne. Atitudinea sa în această controversă nu e încă hotărâtă. Spiritul critic al autorului se exercită deopotrivă asupra celor două curente de gândire, ca şi asupra încercărilor de sinteză ivite. Se simte totuşi, în justificarea unora dintre doctrine, ca şi în

justificarea mai severă a altora, o înclinaţie pronunţată împotriva istorismului în estetică, precum şi împotriva evoluţionismului sau relativismului care pot rezulta din el. Preferinţele autorului merg către o concepţie bazată pe specificitatea valorilor estetice şi pe diferenţierea lor sistematică în forme tipice de artă. Dogmatismul îndulcit al unui Worringer, în care metodele deductive ale esteticii filosofice se întâlnesc cu verificările din câmpul concret al istoriei artelor, par să-i fi satisfăcut mai mult pe autor, dându-ne un indiciu încă nu clar formulat, totuşi vizibil, asupra unei orientări posibile în cercetările sale viitoare.

Aceste preferinţe şi înclinaţii, mai mult lăsate să fie citite printre rânduri decât exprimate, se vor preciza în mare parte şi vor căpăta formulări teoretice într-o lucrare mai târzie, care constituie oarecum preludiul esteticii domnului Tudor Vianu, în lucrarea intitulată *Arta şi Frumosul*: *din problemele constituţiei şi relaţiei lor*, apărută în 1931. Titlul însuşi indica o diferenţiere care decidea orientarea cercetătorului. Propunând ca obiect al esteticii numai ceea ce constituie sfera ideii de artă (frumosul creat, nu cel natural) şi distingând în constituţia însăşi a artei elementele pur estetice de cele extraestetice, dl. Vianu se rânduia printre apărătorii unei ştiinţe autonome a esteticii, având de cercetat un obiect cu precizie delimitat, căruia urmează deci a-i fi aplicate şi metode proprii. Iar cum aceste metode au de lămurit elemente care în esenţă se reduc la *valori* de ordin psihic şi urmăresc să definească procesele de constituire a unor *forme* socotite în ele însele eterne, cercetătorul este dus în mod logic la afirmarea unui dogmatism pe care consideraţii de ordin secundar îl vor tempera câteodată, dar care va rămâne totuşi esenţial în judecata sa asupra artei.

O lucrare antologică, în sfârşit, apărută în timpul din urmă (1934), *Istoria esteticii în texte alese*, însoţită şi de

un studiu introductiv privitor la *Kant şi curentele esteticii moderne*, era ca o revedere a întregului material parcurs în cercetările anterioare şi ca o revizuire a propriilor puncte de vedere, înainte de a fi sintetizate în cadrul definitiv al unei estetici personale. Pregătirea autorului era astfel completă. Urmărită metodic şi adâncită în explorări variate, atât ale domeniului teoretic cât şi al celui concret al artei, ea avea să îngăduie autorului realizarea operei sale fundamentale, *Estetica*, al cărei prim volum a apărut anul trecut.

Ideile estetice ale domnului Vianu ni se prezintă în această nouă lucrare în rotunjimea complexă a unui sistem de gândire îndelung elaborat şi experimentat. Ele definesc o atitudine filosofică şi o concepţie asupra artei care pot fi urmărite în întreaga lor desfăşurare. Vom încerca să desprindem în cele ce urmează câteva din temeiurile principale ale acestei concepţii, care lămuresc îndeajuns poziţia teoretică a domnului Vianu. Vom vedea totodată şi obiecţiile esenţiale ce i se pot aduce, obiecţii ce vor pune în discuţie nu structura însăşi, desăvârşit logică, a gândirii domnului Vianu, cât mai degrabă punctul de vedere teoretic pe care îl reprezintă *Estetica* sa.

Piatra unghiulară în arhitectura teoretică a domnului Vianu rămâne diferenţierea dintre artă şi frumos, pe care am găsit-o formulată încă din lucrările anterioare ale autorului. Estetica, în accepţia sa, ca de altfel în accepţia celor mai mulţi dintre esteticienii moderni, va fi deci ştiinţa frumosului artistic, a frumosului *creat*, spre deosebire de o filosofie mai largă, cu rădăcini în metafizică, pentru care poate fi un obiect de cercetare şi frumosul din natură.

Poziţia aceasta, pe care o îndelungată dezbatere în istoria esteticii o legitimează îndeajuns, îngăduie domnului Vianu o scrutare mai îndeaproape a elementelor obiectului său. Frumosul artistic este înţeles de domnia sa ca o

valoare a culturii omeneşti, întrupată într-un anumit bun tangibil – opera de artă. Dar procesul de creaţie al acestei opere, ca şi însăşi destinaţia ei, implică numaidecât deosebirea dintre artist, opera creată şi contemplaţia prin care opera de artă devine înţeleasă. Cele trei sensuri principale ale cercetării estetice se desemnează astfel de la început, rezumând în ele condiţionarea ca şi întreaga posibilitate de studiu a fenomenului artistic.

Izvoarele unei asemenea cercetări sunt fireşte multiple. Ele merg de la considerarea operei în sine, ca o realitate pur formală, până la înglobarea ei în complexul istoric şi social, unde opera de artă capătă înţelesul unei valori interumane. S-ar părea că şi în metodă o varietate tot atât de largă de criterii va trebui să fie folosită pentru îndrumarea cercetărilor. Într-adevăr, dl. Vianu nu refuză niciuna din metodele experimentate în acest vast câmp de observaţie. Un eclectism mărturisit de la început face să se întrevadă chiar şi diversitatea de cercetări, în care metodele raţiunii se vor întâlni cu cele experimentale şi cu elementele variate ale observării realităţii.

Dar eclectismul acesta e folosit numai într-o anumită măsură. Căci o analiză mai îndeaproape a valorii estetice în sine şi o diferenţiere strictă chiar în definiţia dată operei de artă vor duce la prevalarea unei metode raţionaliste, prin care critica, bazată pe criterii pur formale şi de ierarhizare, devine o disciplină hotărât normativă şi dogmatică.

Temeiul acestui dogmatism stă în deosebirea pe care dl. Vianu o face în sensul însuşi al ideii de valoare estetică. Pornind de la constatarea contradictorie a durabilităţii şi caducităţii operei de artă, a acelui ciudat contrast prin care ceva din conţinutul creaţiei artistice este întotdeauna pieritor deşi opera poate trăi nelimitat, dl. Vianu ajunge la o diferenţiere de elemente în sânul operei de artă, prin care domnia sa explică destinul contradictoriu al acesteia.

Sunt elemente estetice şi extraestetice, care împletite laolaltă determină, unele eternitatea, celelalte vremelnicia artei. Primele reprezintă forma operei de artă, celelalte sunt legate de conţinutul acesteia şi prin urmare de întreg complexul de condiţii individuale, sociale şi istorice din care opera a luat naştere. Estetica, năzuind să-şi creeze baze inalterabile pe care să poată clădi ştiinţific, nu se ocupă decât de ceea ce constituie condiţia eternă a operei de artă, deci de forma ei. Restul este o preocupare înrudită, dar deosebită, pentru care ştiinţa formelor, a valorilor şi a ierarhiilor nu are nici metode, nici instrumente de precizie.

Se va recunoaşte în această poziţie dogmatismul afirmat de dl. Vianu încă din lucrările sale precedente şi, în acelaşi timp, explicabila sa aversiune faţă de orice istorism care ar putea introduce o relativitate în judecarea creaţiei artistice. În ciuda eclectismului său aparent, dl. Vianu este un partizan hotărât al acelei estetici a formei care a fost în genere predilecţia raţionalismului şi a idealismului secolului trecut. Estetica sa va căuta în realitatea istorică a operei de artă nu elemente de explicaţie sau de definiţie, ci mai degrabă un control al normelor şi ierarhiilor raţional stabilite, care pentru artă trebuie să aibă în acest caz o valoare apriorică de prescripţii inalterabile.

Dar atitudinea aceasta restrictivă, care are într-adevăr avantajul de a îngădui construirea unui sistem raţional bazat pe o specificitate definită, nu înjumătăţeşte ea de fapt înţelesul creaţiei artistice pe care dl. Vianu însuşi o defineşte ca „o valoare a culturii omeneşti”? Eliminarea din preocupările estetice a tot ceea ce reprezintă contingenţele cu realitatea istorică şi cu realitatea în genere, nu transformă înţelesul artei într-o abstracţie schematică, a cărei perfecţiune devine inutilă când este golită de conţinutul ei?

Este drept, dl. Vianu nu neagă acest conţinut, care

constituiede fapt fiinţa carnală, concretul însuşi al artei. Dar domnia sa neagă pentru estetică posibilitatea de a norma, de a impune ierarhii durabile în acest conţinut variabil şi legat de vremelnicia artei. Ştiinţa, care aspiră la formulări permanente, nu poate clădi decât pe elemente inalterabile. Iar acestea nu sunt în cazul nostru decât normele şi ierarhiile valorilor. Dar atunci se poate pune întrebarea logică – şi ea atinge nu numai estetica domnului Vianu, ci estetica în genere: este arta pentru estetică, sau estetica pentru artă? Şi ce utilitate mai poate prezenta o ştiinţă, care, ajungând la formulări dogmatice ireproşabile, nu poate atinge însuşi conţinutul obiectului ei?... A". v împotriva acestui dogmatism estetic se mai poate ridica însă şi o altă întrebare şi mai esenţială: sunt într-adevăr normele – oricât degenerale – atât de inalterabile cât-le presupune ştiinţa normativă? Reprezintă ele criterii universale de judecată, ca să putem întemeia pe ele ierarhii definitive? Să ne gândim că estetica modernă începe să se formeze în secolul al XVIII-lea, sub imperiul dogmatismului neoclasicist, când lumea era convinsă de perfecţiunea absolută realizată în arta plastică grecească. Era vremea lui W inckelmann şi a lui Lessing, a lui Canova şi Anton Raphael Mengs, când pe temeiul criteriilor absolute ale esteticii se puteau proclama drept un ultragiu al frumuseţii mozaicurile bizantine din bazilicile de la Ravenna! Şi în aceeaşi vreme, Goethe putea merge la Assisi, pentru a ridica imnuri în faţa micului templu antic al Minervei, refuzând „cu aversiune" să intre în „trista, babilonica" clădire a sfântului Francisc, unde Cimabue şi Giotto şi-au însemnat geniul lor în fresce inspirate!

Acelaşi dogmatism, adaptat altui gust, a trebuit mai târziu să recunoască valoarea de eternitate şi artei bizantine, ca şi celei a primitivilor. Iar recunoaşterea aceasta a trebuit să fie bazată, firește, tot pe *forma* creaţiilor, nu pe conţinutul lor supus prea multor

contingenţe schimbătoare. Unde mai este atunci criteriul inalterabil al normelor, valoarea lor universală, când judecata asupra artei este supusă unor transformări atât de radicale? Nu cumva deasupra, sau înapoia schematismului lor logic, ca o condiţionare apriorică pornită din alte izvoare decât cele ale raţionamentului, există şi alte criterii de judecată, neglijate de ştiinţa normativă?

Căci exemplele de incertitudine a judecăţii celei mai dogmatice se pot înmulţi, atacând adeseori elemente esenţiale ale esteticii. Este destul să amintesc de controverse insolubile, care şi-au lăsat urma adâncă în creaţiile artistice din epoci diferite. Este arta imitaţie a naturii, sau creaţie liberă, în care natura nu serveşte decât drept pretext? E cunoscut raţionamentul lui Leonardo: „L'arte e nipote di Dio!" 215. Căci arta e fiica naturii, care la rândul ei e fiica lui Dumnezeu. Leonardo exprima o judecată care oglindea concepţia întregii Renaşteri şi care nu era decât reluarea concepţiei anticilor despre artă. Dar între el şi antichitate se interpusese şi concepţia bizantină, pentru care arta era mai degrabă *ideea*, decât manifestarea ei sensibilă în natură; şi se interpusese şi arta gotică, barbară pentru oamenii Renaşterii, manifestând în creaţii de înaltă inspiraţie un transfer neîncetat între real şi ultrareal. Să mai amintesc şi de concepţia modernă a picturii, care creând ochiului o spaţialitate nouă şi căutând temeiul realului mai degrabă în jocul sensibilităţii interioare decât în soliditatea lumii din afară, ajunge deseori în arta contemporană până la o adevărată negaţie a materiei? Toate aceste transformări de viziune sau de concepţie sunt în acelaşi timp şi transformări de norme şi de ierarhii estetice. Căci ceea ce însemna, de pildă, unitate de expresie pentru grec sau pentru artistul din Renaştere, nu era un criteriu şi pentru artistul bizantin, obişnuit să descompună adeseori în

elemente unitatea concentrică a unei imagini; ceea ce însemna pentru antici şi pentru Renaştere subordonarea elementelor plastice unuia singur, care era forma delimitată prin conture (*l arte del disegno*), nu mai este valabil pentru pictorul modern, care suprimă linia şi forma, subordonând totul culorii.

Dogmatismul estetic a fost îndeobşte o teoretizare a concepţiei şi a gustului clasicist în artă. El a fost o disciplină pentru artiştii care, privind lumea într-un anumit mod, voiau să dea şi o doctrină cu aparenţe imuabile acelui mod de a vedea. Creat de greci, el avea să trăiască în concepţia romană, avea să fie răsturnat şi înlocuit cu un alt dogmatism şi mai rigid de către bizantini, avea să reînvieze în forme aproximativ antice pentru oamenii Renaşterii, continuând să-şi exercite tirania şi mai târziu, în perioadede revenire la antic prin academism. Criteriile de apreciere au variat însă întotdeauna, chiar sub aparenţele cele mai rigide. Valoarea normelor a fost limitată de problemele concrete ale judecăţii estetice şi de *gustul* determinat al fiecărei epoci, dacă nu al fiecărui artist înzestrat cu puteri creatoare.

Ne găsim astfel în faţa acelei condiţionări apriorice enunţată mai sus, care nu suprimă posibilitatea normelor dar care, de un alt extract decât raţional, pune în mare cumpănă valoarea presupusă eternă a acestora. Estetica, urmărind să definească elementele de creaţie şi de existenţă ale operei de artă, n-ar putea ignora această condiţionare. Diferenţierea stabilită de dl. Vianu în câmpul cercetărilor estetice – artist, operă creată, contemplaţie va trebui completată şi cu acest element, nu mai puţin esenţial, care este *gustul estetic*. Cercetările asupra artei se vor extinde în acest fel până la regiuni care depăşesc poate procesul în sine al creaţiei artistice. Dar prin ele esteticianul îşi va oferi cel puţin posibilitatea de a pătrunde în cercetările sale până la raţiunea ultimă a

operei de artă, care nu poate fi în forma, ci în conţinutul ei.

Se înţelege că o asemenea lărgire a domeniul estetic, şi mai ales stabilirea unui astfel de raport de dependenţă a creaţiei faţă de gustul artistic, va face dificilă pentru estetică preponderenţa dogmatismului, sprijinit exclusiv pe norme şi pe raţiune. Esteticianul va fi obligat şi la alte metode şi mai ales la o suplă acceptare a acelui istorism atât de categoric refuzat de ştiinţa normativă. Opera de artă va fi pentru el o creaţie în sine, dar în acelaşi timp şi o creaţie condiţionată. Ea va putea fi supusă normelor întemeiate pe raţiune, dar valoarea acestora va fi condiţionată de variabilitatea gustului estetic, care leagă creaţia de cultură şi de complexul istoric al vieţii spirituale.

Dl. Vianu însuşi ne oferă de altfel exemplul cel mai elocvent al aplicării necesare a unei asemenea metode, atunci când de la estetica principială, domnia sa trece la critica aplicată a artei. Studiul său asupra lui Eminescu, pe care l-am amintit, nu este altceva decât adaptarea istorismului la raţionalismul dogmatic postulat de estetica sa. Căci judecându-l pe Eminescu prin categoriile romantice ale gândirii lui poetice, derivând această gândire dintr-o sensibilitate precisă care nu era numai a poetului ci a unei întregi epoci, criticul subordona implicit inspiraţia artistului şi creaţia lui faţă de un anume gust estetic, pe care studiul său încearcă să-i delimiteze şi să-i definească. Valoarea operei poetice a lui Eminescu poate fi eternă şi inalterabilă, dar *în funcţie* de acest gust estetic, care constituie însăşi inspiraţia şi sensul ei. A judeca poezia lui Eminescu în afară de romantismul din care porneşte şi în afară de întreaga sensibilitate de care e impregnată, ar însemna a înţelege această poezie ca pe o simplă abstracţie sau ca pe un joc al unei raţiuni poetice lipsită de sensul şi de valoarea conţinutului ei uman şi sensibil.

Cât priveşte gustul estetic astfel conceput, ca o condiţionare apriorică a artei, este evident că el poate fi cercetat atât în raport cu creaţia cât şi cu contemplaţia estetică. În raport cu creaţia, el va determina o cercetare psihologică oarecum concentrică cu aceea a operei de artă. Normele estetice vor deveni în acest caz expresia unei sensibilităţi şi a unui gust în care vom găsi turnată întreaga psihologie atât a artistului cât şi a timpului său. În raport cu contemplaţia, esteticianul se va găsi pe terenul istoric, unde va avea de urmărit variabilitatea înţelegerii creaţiei artistice de-a lungul transformărilor neîncetate ale gustului şi ale sensibilităţii. El va avea de determinat astfel nu numai tipuri estetice, dar şi cicluri estetice, în cadrul cărora aceeaşi operă poate dobândi înţelesuri deosebite, poate câştiga trepte înalte în ierarhia estetică sau poate cădea în desuetudine, după gradul în care opera răspunde sau nu gustului prin care este judecată.

Se înţelege că este vorba, în acest caz, nu de istoria însăşi a artei, aşa cum e concepută de obicei, ca o urmărire în timp a succesiunii creaţiilor artistice, ci de o istorie a condiţiilor estetice, o reconstituire oarecum, prin analize variate, a idealurilor de artă născute, transformate, dispărute prin modificarea neîncetată a gustului estetic. Esteticianul se va găsi astfel în faţa unei discontinuităţi istorice, care va altera mult din valoarea generală acordată normelor. El va constata că norma însăşi, oricât de raţională ar fi, are o traiectorie capricioasă ce n-ar putea fi nici măcar calculată. O istorie a artei bazată pe aceste date ar arăta cum destinul unei opere este adeseori înscris în evoluţii limitate, care îşi pot încheia ciclul într-o anume epocă, şi pot reveni târziu, când condiţiile de gust din care opera a luat naştere se pot reproduce identic sau asemănător. El ar constata contemporaneităţi sau contraste ciudate, care înlătură ideea oricărei permanenţe. Ar vedea că Fidias, din care întreaga Renaştere îşi făcuse

un fel de zeu, nu avea aproape niciun raport cu concepţia de artă a italienilor, care teoretizau cu Platon şi Aristotel, dar imitau în sculptură pe Laocoon şi arta elenistică. Ar vedea de asemenea că artişti ai Renaşterii, ca Verrocchio sau Pollaiuolo, care îşi închipuiau că retrăiesc idealul de artă al antichităţii, îşi găsesc corespondenţe mai degrabă în sensibilitatea gotică decât în aceea a artei clasice. Iar goticul însuşi, studiat pe aceleaşi baze, se va dovedi o artă ce a.reînrudiri adânci nu numai cu barocul european cu care e pus adeseori în relaţie, ci şi cu forme de artă mult mai îndepărtate, preistorice, sau cu arte orientale, cu care n-a putut avea vreun contact nici în spaţiu nici în timp. În acelaşi fel, transformări ciudate de sens, uneori înţelesuri cu totul contradictorii vom descoperi urmărind destinul uneia şi aceleiaşi creaţii artistice, sau destinul unui singur artist de-a lungul vremii, în contact cu transformările inevitabile ale gustului estetic. Pentru spaniolii din vremea lui Filip al II-lea, un pictor ca El Greco – care nu era în fond decât un artist bizantin transplantat la sfârşitul Renaşterii – poate să pară un rival al lui Tiţian. Gustul vremii nu avea alte norme de judecată decât cele pe care marele veneţian le dăduse întregii picturi europene. Ceea ce El Greco punea de la sine în arta sa – sensibilitatea, viziunea, întreaga sa concepţie, pornite dintr-un gust cu totul străin de al Renaşterii – era pentru contemporani o bizarerie inexplicabilă, sau de-a dreptul semnul unei grave nebunii. El Greco a putut să dispară astfel aproape fără urmă din istoria artei europene vreme de peste două secole, pentru a fi reînviat de moderni, care şi-au descoperit pe neaşteptate afinităţi cu pictura lui. Traiectoria artei sale, care părea definitiv închisă către mijlocul secolului al XVII-lea, reapare astfel în secolul XX, adusă din nou la lumină şi sporită în strălucire prin capriciul gustului estetic al epocii noastre.

Este însă arta lui El Greco astăzi acelaşi lucru pe

care îl preţuiau contemporanii cei mai înţelegători ai artistului? E ea măcar pentru moderni o creaţie indiscutabilă, în care norme estetice absolute să poată fi recunoscute? Gustul impresioniştilor – care I-au descoperit – a văzut în pictura lui o anticipare a impresionismului. Dar El Greco a trecut rând pe rând prin interpretările moderne cele mai contradictorii. Expresionismul şi I-a însuşit, punându-l pe aceeaşi linie cu Tintoretto, nu cu Tiţian – ceea ce dintr-un punct de vedere este o antiteză. Teoreticienii barocului au descoperit în el un pictor baroc şi au putut vorbi de „goticul secret" al picturii lui El Greco. Criticii spanioli au recunoscut în arta lui misticismul rasei lor, „Spania neagră", bântuită de idealism cavaleresc şi de flăcările nebuniei divine. Când poate că, în realitate, ciudatul cretan pe care numai un destin enigmatic îl adusese la Toledo, printre semeni care nici nu îl înţelegeau destul, continua să trăiască în adâncurile lui creatoare viziunea de extaz, de spiritualitate mistică şi de hieratism a îndepărtatei lumi răsăritene din care pornise! Arta lui, gândită astfel pe temeiul unor norme care aveau să rămână mai degrabă obscure pentru contemporani ca şi pentru moderni, avea să fie totuşi preţuită atât de unii cât şi de alţii, după înţelesul schimbător pe care i I-a putut da gustul variat al fiecărei epoci.

Exemplele pe care le-am citat, precum şi cele ce s-ar mai putea cita, ne aduc însă la concluziile pe care urmăream să le tragem. Ele ne arată câtă valoare de generalitate se poate acorda normelor estetice şi în ce măsură judecata noastră asupra artei trebuie să ţină seama de condiţionarea gustului estetic. Dogmatismul raţionalist, pe care esteticianul încearcă să clădească ştiinţa valorilor şi a ierarhiilor, n-ar putea satisface într-adevăr decât o concepţie în care arta ni s-ar înfăţişa static şi abstract, mai mult ca un mod generic de a gândi lucrurile, decât ca o realitate concretă în continuă

devenire. Arta este însă o asemenea realitate, care nu se poate desprinde de ceea ce este în ea limitat şi schimbător. Judecată pe concret, arta în sine nici nu se poate defini. Căci nicio normă sau ierarhie raţională nu va fi suficientă pentru a fixa mobilitatea ideii, mobilitatea stilurilor sau a înţelegerii artistice. Normele izolează şi fixează. Ele presupun o gândire oprită în loc, turnată în tipare inalterabile şi redusă la valoarea generală de abstracţiune. Esteticianul poate concepe şi altfel de norme pentru a justifica un anumit mod de a gândi sau o anumită concepţie artistică. Dar explicaţia lui nu va putea atinge sensul însuşi al

creaţiei artistice, nu va putea întemeia destul nici chiar ierarhiile pe care le construieşte, fără a coborî în concretul însuşi al faptului artistic, care înseamnă mobilitate, transformare, devenire.

ALEGENOR216 Dimensiunea estetică a gândirii lui Vasile Pârvan îmi amintesc de o zi de vară aprinsă – era poate prin 1923 – când, în penumbra storurilor trase, în camera de lucru a lui Vasile Pârvan de la Universitate am auzit mtiia oară povestea îngândurata a lui Alegenor.

— Era în vremea celei mai multiple şi mai pasionate activităţi a omului de ştiinţa, care începea să nu mai tăinuiască în sine pe gânditor şi poet. Venea de la Histria, cetatea dobrogeană de acum mai mult de două mii de ani, pe care ştiinţa lui de pietre şi de gânduri o întorcea iarăşi la lumină şi o punea înaintea tuturor ca pe o carte deschisă. Săpase şi citise lucruri noi în ea, aducea însemnate pe bucăţele de hârtie cuvinte ale histrienilor de odinioară şi vorbea de Alexandros de Aristagoras, de Artemidoros, adormiţi în cetatea pontică acum douăzeci de veacuri, ca de proprii lui semeni. Cufundat în tăcerea pietrelor străvechi, pipăind în ele urma oamenilor de odinioară, îngândurat de gândurile lor, părea el însuşi ca

un grec de altă dată, întârziat prin veacuri, căutându-şi semenii şi totodată căutându-şi propria lui existenţă de demult. Ca descălecătorii veniţi altă dată peste mări de la Milet, el întocmea acum a doua oară, din aminj1 – 11 cel: rea n care vasele de lut mai purtau încă urma vinului adus din Chios. Iar călătorul care, rătăcit pe mare, s-ar fi apropiat întâmplător de ţărmul înecat de lagune moarte al Histriei de azi, ar fi văzut din depărtare tăindu-se pe cerul dobrogean, profilul doric al noului templu de piatră, clădit de mâna lui Pârvan pentru Histria cea nouă, Histria gândului, în amintirea Histriei de altă dată. Cine s-ar fi îndoit că arhitectul şi pietrarul singuratic, care clădea acolo ca grecii şi clădea pentru ei, nu era el însuşi unul dintre ai lor? În zilele acelea de îndelungată şi măreaţă meditaţie, când gândurile lui cele mai frumoase se închegau în imnuri zeilor Eladei, el însuşi se va fi luat drept un grec.

Povestea lui Alegenor însă, poate purtată mai de mult în minte dar născutăm acele zile inspirate, puteatrezi uimirea. Alegenor singuraticul, Alegenor mgmduratul, amestecându-şi în noapte tristeţea cu plânsul nelămurit al mării era grec, dar nu gândea ca grecii…

Vă amintiţi poate povestea lui Alegenor, elegia senină închinată Tăcerii, „Zeului necunoscut care pregăteşte îndelung Cuvântul”. Era în ea ceea ce el însuşi, născocitorul ei, numise o confesiune. Din singurătatea şi tăcerea histriană, dar şi mai mult decât din ele, din sine însuşi, Alegenor se desprinsese nesimţit de „°. umbră geamănă, cum în ruinele cetăţii se desprindea uneori şi se aşternea mărită umbra vreunei coloane singuratice.

…Veghind printre statuile şi templele Acropolei, Alegenor săpătorulde pietre din Atena era muncit de o îndoială care nu mai încolţise niciodată în sufletul unui grec. Îndoiala dacă gândul, dacă ce creşte fără formă în sufletul nostru şi se pierde neştiut ori izbucneşte rar în

chiotul de beţie al fericirii, a putut fi vreodată exprimat în forme ori cuvinte; îndoiala dacă-Fidias divinul sau Polignot sau Eschil au ştiut într-adevăr ce era gândul, au gândit ceva, sau dacă toate ficţiunile lor venerate nu erau decât zadarnice amăgiri, în care liniile nu arată decât gesturi ale trupului, iar cuvintele sunt tot aşa de goale ca şi măştile ce ascundeau chipurile actorilor. w

Iar îndoiala lui Alegenor era învăluită în tristeţe. Căutarea lui frământata se arăta zadarnică şi dureroasă. Minunile lui Polignot şi ale lui Fidias erau numai înşelări, năluci nefolositoare. Căci trupurile închipuite de ei nu puteau vorbi decât despre ele însele, iar feţele lor fără expresie erau ca feţele cioplite în lemn ale idolilor de altă dată. Înăuntru nu se ascundea nimic care să caute nelinişti să clintească liniile armonioase, să le facă să vibreze, să le umple de gânduri. Erau stane nemişcate sau umbre colorate, care nu aminteau oamenii decât simbolic. Şi ca frizele sau frescele Acropolei, tragediile i se păreau tot atât de goale de înţeles: armonioase compoziţii hieratice, repetând gesturile consacrate ale atitudinilor străvechi pentru pasiuni care rămâneau veşnic neschimbate. Alegenor căuta sub simbolurile acestea gândul singuratic, gândul născut pentru sine însuşi, nu pentru lume. Iar gândul singuratic părea că nu încolţise niciodată în mintea unui grec. Descurajat, el rosti atunci sentinţa aceasta care era ca o negaţie aruncată asupra grecilor:.»…”.

„Elenii nu trăiesc decât în lume. Când rămân cu ei înşişi viaţa le e fără preţ. Tot ce e gând singuratic, chin tainic, pătimire a omului desfăcut de semenii săi, nu poate interesa pe nimeni. Cum nu e în drama (lor) descriere de sine însuşi a sufletului, tot aşa nu poate fi mărturisire în chipul cioplit (de ei) în piatră. Ar fi tot aşa de necuviincios (pentru ei) să arăţi sufletul gol, precum este să-ţi dezgoleşti trupul în public”.

Descurajarea lui Alegenor însă, adâncit în căutarea zadarnică a gândului altora, avea să se împace întorcându-se asupră-şi şi adâncindu-se numai în sine. Îndoiala lui cădea acum mai grea şi mai cuprinzătoare, închizând în ea negaţia aruncată asupra grecilor, aşa cum un cerc mai mare poate închide în sine un cerc mai mic. Întrebarea lui era acum dacă gândul, dacă ce e în noi abia ghicita iluminare divină, care uneori se poate aprinde în străfulgerări necunoscute, poate fi *vreodată* exprimat în forme sau cuvinte, poate fi comunicat în modelări materiale. Iar răspunsul îndelung meditat, încolţit de mult în el ca firul nevă, zut de iarbă, se ivea încet, creştea singur, răsărind deasupra milului de îndoieli: „Tot ce este comunicabil, e prin însăşi esenţa lui comun, obişnuit. Marea iluminare interioară e necomunicabilă. Viaţa adevărată este tăcere şi nu exprimare. Şi închinându-se acestui zeu necunoscut, Alegenor proclama în sine o sentinţă nouă, care era încă o negaţie aruncată asupra grecilor, sentinţa despre tăcerea „revelatoare a adâncimii celor ascunse în noi”:

„Tot ce este în noi adânc e tăcere… Speranţa e tăcere, durerea e tăcere, voinţa e tăcere, durerea e tăcere, iubirea e tăcere, moartea e tăcere. Viaţa însăşi în întregul ei este tot o luptă pentru tăcere – după zadarnicele rătăciri ale copilăriei şi tinereţii pentru a putea vorbi”.

Iar arta, ea însăşi icoana vieţii, nu putea scăpa nici ea de sub ananghia acestui zeu necunoscut. Când nu era decât formă goală, zadarnică-armonie a gestului vulgar, exterior, ea nu putea fi mai mult decât o sclipire îndepărtată a sâmburelui de lumină interioară, abia începutul unei exprimări, care vibrează de viaţă fiindcă n-a căzut încă în robia formei şi fiindcă, abia închegată, mai păstrează în fiinţa ei copilărească, ca o pulbere de diamant, urmele proaspete ale tăcerii.

Alegenor îşi găsise astfel adevărul pe care îl căutase

îndelung; era împăcat cu sine. Ştia cât preţuiau armonioasele făpturi de piatră ale Acropolei. Putea contempla în noapte marea tăcere elenică…

Dar săpătorul de pietre de la Atena, săpătorul cel închipuit, vorbea pentru cel adevărat, pentru săpătorul de gânduri de la Histria. Meditaţiile lui împrumutau această formă elegiacă pentru câte gânduri se ascundeau în el învăluite în sentimente şi erau greu de spus în forma rece a ştiinţei. Ascultătorii de odinioară însă, de pe băncile Universităţii, sau cei cărora cuvântul lui prietenesc li se adresa intim, recunoşteau în ele ideile omului pentru care arta şi istoria fuseseră întotdeauna şi reflexie filosofică asupra vieţii.

Pârvan nu iubea în greci perfecţiunea exterioară. Nu iubea ceea ce era seninătatea şi echilibrul fidic – maiestatea olimpică a zeiţei „parthenos”, ritmul egal şi liniştit al Panatheneelor. Sub desăvârşirea formelor lor el recunoaşterea emfaza gestului „vorbind de la sine”, vanitatea liniei fericit găsite, în care gândul odată exprimat se odihnea, renunţând la noi căutări. Nu iubea mai ales secretul acestei perfecţiuni şi fatalitatea ei de neînlăturat: uşurinţa grecilor de a exprima în forme plastice, de a obiectiva imediat tot ce gândeau despre ei înşişi, despre lucruri şi despre raportul lor cu lumea din afară. Gândul abia născut îşi şi găsea tiparul, se întruchipa fără sforţări în linii armonioase, devenea el însuşi dintr-un început un obiect în sine. Tot ce îl precedase cu agitaţie şi îl făcuse să se nască cu durere din obscuritate, toată aderenţa vie cu *omul* care îl crease, tot ce putea fi încă desfăşurare, posibilitate nerealizată, rămânea neexprimat. O statuie greacă era o perfecţiune în sine, un idol care se oferea imediat adoraţiei, un canon. Liniile ei puteau fi copiate, imitate la nesfârşit. Forma desăvârşită rămânea nepieritoare şi în copii, căci ea vorbea simbolic şi ideal, ca numerele.

Sub canonul acesta se ascundea însă ca un reziduu ancestral vechea imobilitate hieratică a idolilor asiatici. Iar pe aceasta n-o iubea Pârvan. El o găsea pretutindeni, până în exemplarele cele mai admirate ale sculptorilor mari, o citea în liniile trupurilor, în atitudini, în gesturi, dar mai ales în chipurile ideale şi senine ale tuturor statuilor greceşti. Chipurile acestea îi păreau, în toate epocile, iremediabil atinse de hieratismul asiatic: hieratism asiatic în surâsul imobil şi stupid al figurilor arhaice, vechii Apollo cu zâmbetul de lemn ori de pământ; hieratism în seninătate a indiferentă a chipurilor lui Fidias, mai puţin vorbitoare decât draperiile şi nudurile lui; hieratism asiatic până în pateticele figuri scopadeice, declamatoare măşti, repetându-se mereu aceleaşi pentru pasiunile cele mai variate. Gândul rămânea în ele mereu absent, iar omul abstract şi generic înlocuia omul adevărat.

Rareori arta greacă putea vorbi şi altfel decât în forme perfecte; rareori gesturile ei rămâneau vii, în începuturi de gând nedeplin realizate, care îşi puteau prelungi vibraţia şi dincolo de ele însele. Iar Pârvan vorbea întotdeauna cu căldură despre aceste sporadice mărturii ale ingenuităţii sufletului grec. Vorbea entuziasmat de lirica întruchipare a Afroditei de pe „Tronul Ludovisi”, candida imagine a zeiţei născându-se din ape înfiorată încă de sfiala naivă a meşterului care o gândise pentru prima oară, sau de Hetaira goală de pe acelaşi tron, cântându-şi fericirea în tibii, inocent ca o fecioară. Vorbea de gestul tragic al

Niobidei din „Grădinile salustiene”, gestul frânt de durerea morţii, în care dalta săpătorului cântase modelând nedesăvârşit suavitatea acestui trup feciorelnic ce se înfiora în clipa expirării; vorbea de gestul castei sărutări închipuită pe vreo modestă incizie în bronz ce înfăţişa pe Dionisos cu Semele, gestul de totală părăsire de sine în fericirea îmbrăţişării, sau de îngenuncherea rugătoare a

Pentesileei, rănită mai mult de farmecul decât de fierul lui Ahile, îngenunchere de iubire şi de moarte, zugrăvită nu mai ştiu pe fundul cărei cupe atice, ca pentru filtrul mistic al unei alte Isolde217.”…

În toate acestea el iubea nu desăvârşirea greacă, ci tinereţea sufletului grec. Iar tinereţea aceasta eroic exprimată, violent, frenetic, ca un chiot de război, el o regăsea în plastica celei mai vechi arte înflorită în Grecia, mai înainte de aşezarea seminţiilor greceşti, în arta primitivă a Micenei şi a cetăţilor minoice din Creta. Gândul era atunci prea barbar ca să se poată exprima în forme şi idei înalte. Dar în încordarea vajnicelor scene de vânătoare figurate pe vasele şi pe armele minoice, în salturile enorme ale fiarelor închipuite în aceste scene, în arcuirea de oţel a trupurilor omeneşti, era un sentiment al vieţii şi o voinţă sălbatică de expresie, pe care arta perfectă, echilibrată şi stăpâna pe toate tainele exprimării, arta Greciei de mai târziu, nu le-a mai cunoscut.

Era în gustul acesta pentru altă Grecie decât cea îndeobşte admirată, de bună seamă, o înţelegere adâncă şi o cunoaştere amănunţită, pe care omul de ştiinţă le făcuse să pătrundă până în ascunzişurile cele mai îndepărtate ale istoriei şi gândirii celor vechi. Dar mai era ceva, mai greu de întâlnit în cugetul unui arheolog, deprins a se mişca în lumea trecutului ca în propria lui lume: un sentiment modern, cultivat cu pasiune, împrospătat de tot ce este contemporan şi adâncit continuu în reflexia pătrunzătoare şi sigură a gânditorului elevat. Sentimentul acesta putea fi surprins în toată conduita intelectuală şi în toată atitudinea lui Pârvan. Din ele ieşiseră iluminatele cursuri, adevărate revelaţii ţinute odinioară la Universitate, şi din ele au ieşit şi eseurile sale, fragmente preţioase ale unei gândiri ce n-a ajuns să ni se dăruiască întreagă. A”.

Alegenor era în ele numai un simbol, o imagine răsfrânta în sine însăşi, concentrată în oglindiri lăuntrice.

În lumina ei însă, omul inspirat care a fost Vasile Pârvan poate fi privit acum în adâncime.

Note

— Monografia *Andreescu*, apărută în prima jumătate a anului 1936, are următoarea pagină de titlu: „Al. Busuioceanu /ANDREESCU/ Cu

— Reproduceri afară din text /Bucureşti/ Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol!” *I* 39, Bulevardul Lascăr Catargi, 39/ 1936”. Volum de dimensiune 23, 5 x 15, 2. Textul însumează 47 de pagini (5 – 51), fiind urmat de „Tabela ilustraţiilor” (p. 53 – 61), apoi de 66 planşe alb-negru. Tabela ilustraţiilor, în afară de titlul fiecărui tablou, cuprinde date asupra tehnicii (suport şi mediu), dimensiunile, semnătura şi data, iar în lipsa acesteia, datarea propusă, provenienţa operei şi colecţia.

Dintre puţinele recenzii critice care au întâmpinat monografia lui Busuioceanu, trebuie reţinute, pentru notele revelatoare ce le conţin, cu osebire două: Aurel Broşteanu, *O monografie critică asupra pictorului Andreescu*, în *Gândirea* XV, *îi* nr. 10, decembrie, p. 481 – 487, şi Jacques Lassaigne, *Al. Busuioceanu, Andreesco, Bucarest 1936*, în *Almanach des Arts* par Eugenio d’Ors et Jacques Lassaigne, Paris, 1937, p. 256 – 257, în care criticul francez propune o interpretare a picturii lui Andreescu condiţionată de gustul, încă puternic dominat de postimpreslonism al generaţiei sale, pentru o anume sinteză picturală care să constituie o „depăşire a impresionismului”. Teza acestei interpretări criticul o expusese mai înainte într-un articol, *Le peintre roumain Jean Andreesco et le destin d’un art*, prilejuit tot de apariţia monografiei lui Busuioceanu şi apărut în *Revue Hebdomadaire*, Paris, 3 octombrie 1936, p. 113.

După apariţia primei forme a monografiei *Andreescu* în ziarul *Calendarul* din 1932, Busuioceanu avea să se consacre cu precădere studierii picturilor străine din fosta

colecţie regală, al căror catalog *raisonne* avea să-i publice începând cu primul volum în 1939. Astfel încât nu se mai angaja în cercetări suplimentare referitoare la viaţa şi opera lui Andreescu, probabil continuând numai să lucreze la catalogul critic al operei, al cărui proiect îl anunţase (v. text, p. şi nota respectivă). Textul iniţial al monografiei nu avea de aceea să sufere modificări în următoarele lui publicări, din şi 1936, decât de ordinul accentelor în interpretare (uneori determinate şi de o privire mai apropiată asupra anumitor picturi) sau al clarităţii stilistice. Până la textul definitiv din 1936 nu apăruseră date noi esenţiale care să justifice modificarea, fie şi parţială, a primei construcţii critice.

Cercetarea operei lui Andreescu va fi reluată de o nouă generaţie, după 1949 abia, evoluând pe linia inerentei noi concepţii metodologice a vremii. Cititorul doritor să cunoască numeroasele noi descoperiri şi puneri la punct privitoare la viaţa şi la istoria operelor lui Andreescu, la elucidarea, pe baze de cercetări moderne de laborator şi arhive, a problemelor de mare intricaţie privitoare la autenticitatea operelor precum şi noile precizări documentare sau puncte de vedere dictate de rezultatele mondiale ale disciplinei în studiul perioadelor moderne din arta europeană atingătoare operei lui Andreescu, se vor adresa cercetărilor întreprinse de Radu Bogdan şi concretizate până în prezent într-o serie de studii apărute mai ales în revista *Studii şi cercetări de istoria artei* şi în volumele realizate până acum ale monografiei sale *Andreescu*: *I. Artistul în epocă*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1969, 376 p. şi II. *Posteritatea critică* (sub tipar), unde vor găsi şi bibliografia aferentă. Pentru prevenirea nemijlocită a lectorului în privinţa stadiului nou al cercetării ce schimbă o serie de afirmaţii din textul monografiei din 1936 sau indică destinul ulterior al unor opere, ne-am adresat lui Radu Bogdan, care a redactat

acele note minime necesare pentru o primă supraveghere a lecturii.

Fiind vorba de prima monografie realizată la noi în spiritul criticii moderne de origine croceană, ce marchează o dată în istoria criticii noastre moderne şi, în acelaşi timp, de un text literar de valoare, se cuvine să dăm aici, dat fiind şi interesul lor multiplu pentru eventuale studii, variantele din primele stadii ale textului. Adoptăm ca text definitiv pe cel al volumului editat în 1936, însă cu unele modificări (fie de ordin stilistic, fie de ordinul unor accente în interpretare) operate chiar de mina autorului după 1942 pe un exemplar al monografiei (în posesia fiicei sale, Oana Busuioceanu), modificări ce indică ultima formă dată de autor textului său. La locul lor, arătăm în ce constau aceste noi intervenţii, reproducând formele abandonate din textul editat în 1936 (= *Ed. 1936*).

Pentru stabilirea variantelor, dăm mai jos scurtul istoric al apariţiei monografiei, al stadiilor prin care a trecut textul, indicând şi siglele pe care le vom folosi.

Volumul lui Busuioceanu apărea la patru ani după cel al lui G. Oprescu (*Andreescu*, Craiova, „Ramuri", Collection „Apollo" dirigée par Al. Busuioceanu, 1932, 42 p., 24 pl.), care era reluarea dezvoltată (în versiune franceză) a introducerii la catalogul expoziţiei din maiiulie 1932 de la sala Dalles (*Inaugurarea Fondaţiei Ioan I. Dalles. I. Andreescu* (*pictură*), *N. Grigorescu*, *St. Luchian* (*desenuri şi aquarele*), Bucureşti, 1932, *Introducere*, p. 7 – 15). Dar monografia lui Busuioceanu apăruse prima oară chiar din vremea expoziţiei de la Dalles, în şapte foiletoane, în ziarul *Calendarul* sub aceste titluri şi date: *începuturile pictorului Andreescu* în nr. 76 din 24 iunie 1932 (= *C. – 1*); *Formaţia artei lui Andreescu* în nr. 81 din 29 iunie 1932 (= *C. – 2*); *Andreescu peisagist* în nr. 88 din 6 iulie 1932 (= *C. – 3*); *Andreescu în Franţa* în nr. 96 din 14 iulie 1932 (= *C. – 4*); *Andreescu în Franţa* în nr. 106 din 24

iulie 1932 (= *C.* – *5*); *Andreescu*, *Pissarro*, *Sisley* în nr. 121 din 8 august 1932 (– *C.* – *6*); *Ultimele opere ale lui Andreescu* în nr. 128 din 15 august 1932 (= *C.* – *7*). Textul din aceste foiletoane, revizuit pe alocuri, va vedea din nou lumina tiparului, întâi în *Revista Fundaţiilor Regale* II (1935) nr. 1 (ianuarie) p. ’110 – 115 (= *RFR* – 1) şi nr. 4 (1 aprilie) p. 90 – 118 (= *RFR* – 2) şi apoi, cu unele mici modificări, în volumul descris mai sus. Capitolele şi VI din acest volum, cele referitoare la Andreescu în Franţa, aveau să fie publicate din nou în 1961, în versiune franceză şi cu unele modificări neesenţiale condiţionate de mediul intelectual francez căruia textul i se adresa (şi deci de neluat în consideraţie pentru tabelul variantelor) în *Revue des études roumaines*, Paris, nr. 7 – 8, p. 337 – 351. (Th. E.).

La data când Busuioceanu îşi redacta monografia se credea, într-adevăr, că peste opera lui Andreescu se aşternuse, curând după moarte, o uitare completă, şi că lucrările sale rămăseseră decenii de-a rândul ca şi necunoscute. îicercurile istoricilor şi criticilor de artă nu se cunoştea nimic din ceea ce apăruse în presă cu privire la Andreescu, după articolul biografic scris de C.I. Stăncescu în martie 1900 (iar nu în 1899, cum induce în eroare data imprimată pe volumul legat în original, care reuneşte numerele anului respectiv de apariţie al revistei „Literatură şi artă română”). Cercetări sistematice de presă şi arhive întreprinse ulterior au îngăduit corectarea acestei idei. Pentru critica antumă a lui Andreescu, v. Radu Bogdan, *Andreescu*, I., Bucureşti 1969, p. 236 – 274 („Andreescu în conştiinţa epocii sale), iar pentru cea postumă, până la 1932, capitolele respective din *Andreescu* II, Posteritatea critică. (R.B.)

C. 1 – Lipsesc cuvintele *acum patrii ani*. (Th. E.)

c. 1 – „... domnii Oprescu şi Jean Steriadi. S-*ar fi preferat de unii critici, mai temători cu reputaţia artistului*

încă atât de puţin cunoscut, o alegere mai riguroasă, mai restrânsă a operelor atât de inegale şi uneori de straniu neîndemânatice pe care ni le-a lăsat. Câteva peisaje şi naturi moarte ne-ar fi dat atunci imaginea concentrată a talentului său, care, în ultimii ani mai cu seamă, ajunsese la o atât de impresionantă intensitate.

Mărturisesc că nu împărtăşesc această părere. Andreescu trebuia în cele din urmă cunoscut în ansamblul operelor sale, pentru lămurirea unui capitol întreg din istoria picturii noastre şi pentru scrutarea mai sigură a însăşi valorii lui artistice. O selecţie a operelor lui, încercată de altfel şi în alte rânduri, se va putea face de acum cu mai multă uşurinţa şi în deplină cunoaştere a virtuţilor lui de artist. Iar meritul de a fi dat această posibilitate va reveni organizatorilor expoziţiei de azi, care s-au ferit de interpretări arbitrare, sau de retuşări nedorite personalităţii puternice, totuşi plină de şovăieli a artistului.

Andreescu va putea fi astfel urmărit în însăşi formaţia artei sale, destul de rapidă pentru a fi încă uimitoare, destul de logică totuşi pentru a nu fi o enigmă. Temperamentul său excepţional se va arăta covârşitor de la primele încercări, ca şi sobrietatea şi voinţa sa de meşteşug. Dar ceea ce era prea puţin lămurit şi e adevărata revelaţie a expoziţiei de faţă este drumul însuşi străbătut de artist în scurta sa carieră. E un artist în adevăr excepţional, a cărui artă… P. 42). (Th. E.)

RFR. 1 –… nu fără lacune, fireşte. *Căci prezentarea în fugă organizată, cu multe opere slabe alături de picturi din epoca bună, fără o rânduire cronologică pentru a explica inegalitatea lucrărilor, şi cu bucăţi dubioase sau de-a dreptul false amestecate între operele autentice ale artistului, n-a putut crea lui Andreescu prestigiul de care avea nevoie pentru a fi impus aprecierii publicului. O prezentare mai restrânsă, dar selectată, ar fi atins poate*

mai bine scopul urmărit. Dar în cele peste 80 de tablouri… (Th. E.)

Busuioceanu recurge la un eufemism în textul din volum, vorbind de „erori de atribuire 1. Cum se poate vedea din variantele reproduse în nota 5, în a doua ediţie a textului său din 1935, el vorbea răspicat despre falsuri. Problema aceasta însă n-o aborda deloc în prima publicare din „Calendarul” (v. de asemeni textul colaţionat). (R.B.)

Proiectul acestui catalog nu a fost realizat. În deceniul al şaselea mai exista încă intact

— Păstrat în arhiva fostului Minister al Propagandei – stocul celor circa 90 de clişee executate odinioară, la cererea criticului, de fotograful N. Ţaţu, după opere de Andreescu. Se aflau reproduse pe aceste clişee toate tablourile care ilustraseră monografia din 1936, precum şi alte lucrări, fie expuse în 1932, fie neexpuse vreodată, printre ele însă şi unele falsuri. (R.B.)

Adresa reală rămânea tot aceea din Calea Dudeşti nr. 40, fiind vorba de o eroare de transcriere în registrul matricol al gimnaziului (Cf. R. Bogdan, op. cit., I, p. 283). (R.B.)

Profesorii de desen pe care i-a avut Andreescu la gimnaziul Lazăr au fost, de fapt, în ordinea succesiunii, Petre Alexandrescu, H. Trenk şi I.G. Pompilian, iar la colegiul Sf. Sava, a avut pe C.I. Stăncescu (Cf. R. Bogdan, op. cit., p. 16 şi 190). (R.B.)

Andreescu a locuit într-adevăr la hotelul Frascatti, însă abia după întoarcerea sa definitivă din Franţa (cum arată o mărturie scrisă din epocă). Informaţia că ar fi locuit aici şi mai înainte – în timpul frecventării şcolii de bele-arte – nu se întemeiază pe niciun document, provenind probabil dintr-o confuzie transmisă de vreun descendent al familiei (pentru amănunte v. R. Bogdan, op. cit.) (R.B.) decât în toamna lui 1869, ceea ce coincide de altfel şi cu înfiinţarea în acelaşi an a cursului de desen şi

caligrafie, cu durata de doi ani. (R.B.)

Busuioceanu adoptă opinia lui C.I. Stăncescu, în virtutea căreia Andreescu nu ar fi urmat în şcoală cursuri de pictură; în acest caz trebuie considerat că el a avut cu Aman mai degrabă raporturi în calitatea acestuia de director al şcolii de Bele-arte, decât de profesor de pictură. (R.B.)

Precum se ştie azi, până a fi căpătat în cele din urmă catedra de la Buzău, Andreescu a trebuit să facă faţă unui şir întreg de greutăţi, prezentându-se fără succes la câteva concursuri. (R.B.)

Priveliştea de iarnă se află astăzi, cu titlul *Iarna*, la Galeria Naţională; *Priveliştea cu case* a pierit în bombardamentul germanearea. distrus în 1944 colecţia Lazăr Munteanu; portretul aflat odinioară în col. dr. Titi Constantinescu îl reprezintă pe *Constantin Chirculescu* şi se găseşte azi în col. ing. N. Negrescu, iar portretul din fosta col. dr. Andronescu este *Femeia cu pisica*, azi în col. dr. Emil Măgureanu. *Ţ aranul şezând* este un fals, păstrat actualmente în depozitul Galeriei Naţionale, ca şi *Portretul de călugăr*, păstrat la Muzeul colecţiilor, în cadrul fostei col. Simu. Nu se ştie cum arăta, nici ce a devenit *Ţărăncuţa* din fosta col. Severeanu; *Capul de copil*, odinioară în col. Şerban Ghica, se află azi la Galeria Naţională. (R.B.)

C.2 – Articolul respectiv începe cu acest capitol. (Th. E.)

1 G. C.I. Stăncescu nu vorbeşte, de fapt, în articolul său din „Literatură şi artă română” despre vreun tablou de Velázquez din Expoziţia Amicilor Bellelor – Arte, care să-i fi interesat pe Andreescu, ci, în pasajul imediat următor celui consacrat înrâuririi pe care a avut-o acea expoziţie asupra tânărului pictor, citează numele lui Velázquez ca aflându-se în fruntea meşterilor colorişti ce au recomandat în studiul de pe natură un precept metodic pe care avea să-i aplice şi

Andreescu la începuturile sale (R.B.)

Azi în col. dr. Liviu Dominic Raţiu. (R.B.) –

Stăncescu face o confuzie, referindu-se la opere care nu au figurat în expoziţia „Artiştilor în viaţă" din 1874 (unde Andreescu a debutat, cu tabloul *Coacăze*), ci probabil în expoziţia. „Amicilor Bellelor – Arte" din 1876. *Oala cu flori* este într-adevăr pânza pe care o presupune-Busuioceanu. (R.B.)

Prima se află în col. compozitorului Aurel Stroe, a doua în col. Adina Ţuculescu. (R.B.)

Este vorba de un fals, cum a demonstrat cercetarea de laborator a piesei respective, cu sprijinul atelierului de restaurare (pictură) al. Muzeului de Artă al Republicii. (R.B.)

lega şi *Crapul* se află azi la Galeria Naţională; soarta *Trandafirilor galbeni* nu se cunoaşte; *Natura moartă*, în peniţă şi acuarelă, a dispărut în 19 – 14, fiind probabil distrusă, (R.B.)

C.2 – „Nu ştiu ce va fi fost *Studiul de portret* de care... (Th. E.)

Autoportretul, pictat la Buzău, se află azila Galeria Naţională. Cât priveşte aşa-zisul *Portret al fratelui*, este vorba de o simplă atribuire fantezistă făcută de G. Severeanu. (R.B.).

4. A se vedea nota 14. (R.B.)

Este vorba de *Târg de Drăgaică* şi *Bâlci 2 a preajma Buzăului*, ambele azi la Galeria Naţională. (R.B.)

Tabloul poartă azi titlul *Bâlci la Sinaia* şi aparţine Muzeului de Artă din Cluj. (R.B.)

C.3 – Textul începe de aici: „*Ţărăncuţa*, de pildă..." (Th. E.)

Lucrarea este datată 1881 – 82 şi este neterminată; ea se află azi în col. victoria Dimo. *Broboada roşie* se află în col. ing. Dan Capriel. (R.B.):

C.3 – Această ultimă frază lipseşte. (Th. E.)

Este vorba de tabloul cunoscut azi sub titlul *Livadă*, păstrat la Galeria Naţională. (R.B.)

Tabloul aparţine azi Muzeului de Artă din Craiova. (R.B.)

Azi în col. ing. Ştefan Grundbock. (R.B.)

Azi în col. mareşalului Josip Broz Tito.

(R.B.)

3 – 4. *Casa de ciurari* se află azi la Galeria Naţională, iar *Casele de ţară*, la Muzeul de Artă din Braşov; *Dimineaţă la ţară* este intitulată azi *Casă la drum* şi se află tot la Galeria Naţională, ca şi *Plopi la marginea satului*; *Marginea de sat* a pierit în timpul bombardamentului german din 24 aug. 1944, care a nimicit col. Lazăr Munteanu. (R.B.) azi la Muzeul de Artă din Constanţa, de *Stejarul* şi de *Casă în livadă*, azi la Galeria Naţională; *Colţ de pădure* (cu brazi – R.B.) se află într-o colecţie particulară necunoscută; celălalt aşa-zis *Colţ de pădure* (de fapt o alee într-o pădure tomnatecă) este neterminat şi se află în prezent la unul din moştenitorii sculptorului C. Baraschi, din a cărui colecţie a făcut parte. Cât priveşte lucrarea din fosta col. Dârvari (ulei pe hârtie, reprezentând de fapt, nu o „margine de pădure”, ci un deal cu casă şi arbori la marginea unei bălţi), este vorba de un fals. (R.B.)

Stejarul a fost dăruit de Andreescu drului N. Kretzulescu, în „semn de recunoştinţă” pentru bursa căpătată din partea acestuia pe anul 1880, cum se poate deduce de altfel chiar din menţiunea autografă de pe tablou; este indubitabil că a fost pictat în Franţa. (R.B.)

Din scrisoarea semnalată de G. Oprescu reiese numai că Andreescu s-a adresat în toamna 1878 lui Al. Bellu, rugându-lsă intervină pe lângă autorităţile buzoiene să nu se suprime subvenţia cu care ar urma să plece la Paris. Este aproape sigur că plecarea a avut loc în ultimele zile ale lui decembrie

(R.B.)

Este vorba de *Bâlci în preajma Buzăului* şi *Iarna în pădure*, ambele azi la Galeria Naţională. (R.B.)

C.4 şi RFR. 2 – Textele respective încep de aici. (Th. E.)

În momentul când Busuioceanu îşi redacta monografia, datele istorice referitoare la impresionism încă nu fuseseră supuse, pe plan mondial, rigorii cu care ne sunt comunicate astăzi, la capătul unui lung şir de scrieri consacrate curentului, mai ales după 1937. Cum Manet era adesea afiliat de critici Impresionismului, fără totodată şi o suficientă diferenţiere de acesta, şi cum scandalul stârnit de autorul *Dejunului pe iarbă* în 1863, la Salonul refuzaţilor, a continuat să stăruie multă vreme în conştiinţa contemporană, apariţia cuvântului „impresionism" – folosit iniţial în derâdere – a putut fi asociată anului cu pricina deşi Manet, cel din 1863, încă nu devenise un pictor impresionist, iar denumirea propriu-zisă s-a născut, precum se ştie, abia în 1874, cu prilejul primei expoziţii a grupului de pictori rămas în istorie cu această titulatură. (R.B.)

41. Ed. 1936 – „*Umilul* maestru"... (Th. E.)

<53. Ed. 1936 – Lipseşte „... pictorul Mirea... între ei". (Th. E.)

Busuioceanu avea dreptate să introducă un dubitativ în legătură cu aceste întâlniri în cadrul Academiei Julian din Paris, deoarece Mirea nu a frecventat atelierele Academiei libere respective ci atelierul lui Carolus Duran. Andreescu îl întâlnea desigur în acei ani la Paris şi, pare-se, chiar în timpul campaniilor de plein-air la Barbizon şi în pădurea Fontainebleau. (R.B.)

Actualmente într-o colecţie particulară necunoscută. (R.B.)

Una din aceste „figuri" este *Ţărăncuţa*, despre care nu ştim ce a devenit; cealaltă este un fals, aflat astăzi într-o colecţie particulară. (R. B.)

Seminudul se află azi la Muzeul orăşenesc din Llpova, iar *Personajul costumat*, în col. Mircea şi Livia Deac. (R.B.)

Studiul drapat despre care vorbeşte C.I. Stăncescu este într-adevăr tabloul care a aparţinut odinioară muzeului Kalinderu, şi care, reîntors în 1956 cu tezaurul restituit deU.R.S.S. se află azi la Galeria Naţională sub titlul *Femeie în fotoliu*; pentru *Nudul dvapat* din fosta col. Severeanu, v. nota 46. (R.B.)

Primul tablou aparţine azi Muzeului de Artă din Iaşi; al doilea, Muzeului de Artă din Craiova. (R.B.)

C.4 – Paragraful se încheie aici. (Th. E.)

RFR. 2 – Paragraful se încheie aici. (Th. E.)

Este vorba de *Băiatul costumat*, care aparţine azi col. Zambaccian. (R.B.)

C.4 – Lipsesc următoarele două fraze, până la profesorului său la Bucureşti”.

(Th. R.)

Aşa cum opina odinioară şi G. Oprescu în *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, tabloul *Efect de iarnă*, cunoscut azi sub titlul *Iarna în pădure* şi aflat la Galeria Naţională, nu prezintă niciun detaliu care să permită invocarea începutului primăverii. Afirmaţia lui Stăncescu, în virtutea căreia *începutul primăverii*, expus la Salonul parizian din ar fi una şi aceeaşi lucrare cu *Efect de iarnă* din fosta col. Maimarolu, trebuie aşadar respinsă. (R. B.)

C.4 Lipseşte nota. (Th. E.)

C. 4 – Toma Stelian, *expusă la Sa Ion în 1879*, Peisajul cu arbori *şi* Colţul de pădure *din col. Clubului*”. Lipseşte deci *Aleeade fagi*, notată de Stăncescu în col. Take Ionescu. Tot aici lipseşte şi nota din subsol. (Th. E.)

C.4 – Omite „*Pădurea desfrunzită*... col. Al. Răşcanu”. (Th. E.)

Aleea de fagi este faimoasa *Pădure de fagi* care a prilejuit în 1889 elogiul entuziast al lui Delavrancea – azi

în col. academicianului Dumitru Dumitrescu. *Peisajul cu arbori* şi *Colţul de pădure* se află azi la Galeria Naţională, primul cu titlul *Margine de pădure*, al doilea cu denumirea sa din trecut. *Colţul de pădure* („cu nuanţe albăstrii") este unul şi acelaşi cu *Pădure de fagi vara*; *Pădurea desfrunzită* se află azi în col. Zambaccian, iar cele două desene din fosta col. Nica sunt păstrate la Cabinetul de stampe şi desene al Muzeului de Artă al Republicii (nr. inv. 26.051/1461 şi 26.052/1462). (R.B.)

C. 4 şi RFR. 2 – „... surprinzător de *slab*, din col. P. Petrini..." (Th. E.)

Este vorba de tabloul intitulat azi *Călăreţ în amurg*, care se află la Muzeul de Artă din Cluj. (R. B.)

C.4 – Lipseşte „cu sugestii mai ales din Harpignies..." (Th E.)

C.4 – Textul se încheie aici. C.5 – în locul frazei următoare textul continuă astfel: „*Am urmărit activitatea lui Andreescu atât de repede devenită matură în lucrările lui de la Fontainebleau şi Barbizon din primul timp petrecut în acele locuri. Amintirea lui Theodor e Rousseau, atenuată şi subtilizată de pictura unor artişti mai apropiaţi de temperamentul lui Andreescu, cum erau Daubigny sau Díaz, îl dusese la acea viguroasă expresie de naturalism, nu lipsită de un adânc simţ poetic, pe care o găsim în peisajele sale cu păduri, de o atmosferă argintat albăstruie atât de caracteristică*. Era tema picturală cea mai bogată..." (Th. E.)

Ed. 1936 –... acestor *mari* poeţi..." (Th. E.)

Ed. 1936 – „Arta lui se face din ce în ce mai complexă, îşi *precizează problemele* şi îşi găseşte elemente de expresie *concentrate* şi personale". (Th. E.)

Ed. 1936 – de peisagist *atât de pre cumpănitoare* şi dorinţa..." (Th. E.)

C. 5 – Lipseşte şi alta în col. dr.

Severeanu". (Th. E.) e7. Este vorba de *Seminudul*

aflat azi la Muzeul orăşenesc din Lipova şi de falsul deja menţionat în notele 46 şi 48. (R. B.)

61! Azi la Galeria Naţională. (R.B.)

C.5 –… respiraţia adâncă *de care e însufleţit*. împrejur, decorul… (Th. E.)

Este vorba de *Drumul mare*, azi la Galeria Naţională. Dimensiunile acestui tablou nu sunt unice în opera lui Andreescu: *Pădurea de fagi* şi *Călăreţ în amurg* posedă dimensiuni identice. (R. B.)

Ed. 1936 – culorile *fără calitate deosebită* iar pasta…" (Th. E.)

C. 5 şi RFR. 2 – Adaugă aici fraza: *„Ai zice o amintire a tehnicii lui vechi, pe care am găsit-o în unele din tablourile zugrăvite %n ţară*. Lucrarea e totuşi…" (Th. E.)

J. Ed. 1936 –… compoziţie *în* care *simplitatea liniilor îşi sporeşte efectul prin amploare şi prin echilibru*. În alte bucăţi… (Th. E.)

E vorba de tabloul intitulat *Câmp*. (R. B.)

75. „Peisajele cu câmpuri", odinioară la Muzeul Toma Stelian, sunt: *Drum de ţară* (*Arătură*) şi *Câmp cu stânci şi flori* (*Pajişte înverzită, cu maci şi stoguri*), ambele azi la Galeria Naţională; cele de la Simu, *Drumul satului* şi *Sălciile*; cele din fosta col. G. Bădescu, *Casă în livadă* şi *Fâneaţa*, ambele în prezent la Galeria Naţională; cele din fosta col. Yarka, *Câmp cu clăi şi o femeie pe drum*, azi dispărut, *Peisaj de câmp*, de asemenea dispărut şi *Lan de grâu cu maci*, actualmente în col. G. Oprescu de la Muzeul colecţiilor; cel din fosta col. Nica, *Câmp cu case şi stoguri în Franţa*, azi la Galeria Naţională; cele din fosta col. Răşcanu, *Grup de copaci*, azi în col. G. Basiliad e, şi *Câmp cu căpiţă şi plug*, în prezent la Muzeul de Artă din Craiova. (R.B.)

76 C.5 şi RFR. 2 – Lipseşte „Al. Răşcanu ş.a". <Th. E.)

Ed. 1936 – „… începe *parcă* a se ivi". Th. E.)

Ed. 1936 – Urmează fraza: Un colţ de fermă *din col. Sp. Haret, de pildă, sau o* Privelişte cu case *din col. Băncii* A *acţionale* [*sau o alta*. Ferma, *în col. N. Th. Ştefănescu*] *sunt zugrăvite cu un penel mai puţin precis, în tonuri mai închise, în care verdele, griul şi brunul întunecat se împerechează în raporturi sobre şi ind Yucâtva înăbuşite. Dar iată un* Peisaj la marginea unui lac…" (Porţiunea între paranteze drepte lipseşte din C.5 faţă de ed. 1936) (Th. E) „*Colţul de fermă* aparţine azi Muzeului de Artă din Ploieşti; *Priveliştea cu case* a dispărut în 1949; soarta *Fermei*, din fosta col. N. Th. Ştefănescu, nu se cunoaşte; nu există nicio reproducere sau măcar descriere a acestui tablou. (R. B)

Peisaj la marginea unui lac, azi la Muzeul colecţiilor în cadrul cel Dona, este un fals; *Peisajul cu case* (*şi pomi*) se află la Galeria Naţională. (R. B.)

Ed. 1936 – „… 1880, *în care atmosfera vaporoasă, nuanţarea plină de discreţie a efectelor coloristice, fineţea execuţiei*, ne arată toată virtuozitatea…". (Th. E.)

Azi la Galeria Naţională. (R.B.)

Ed. 1936 – solicită privirea *cu o intensitate calmă şi plăcută pe care o păstrezi* în memorie…" (Th. E.)

Azi la Galeria Naţională. (R. B.)

8 i. Ed. 1936 – desenul *chiar destul de aproximativ*… (Th. E.)

85. În „Revue des études roumaines", nr. VII – VIII, Paris, 1961, p. 337, Busuioceanu a publicat sub titlul *Le peintre Andreesco en France* versiunea franceză, în esenţă nemodificată, a capitolelor V şi VI din monografia apărută în 1936. Este vrednic de reţinut că singura schimbare de opinie priveşte *Pădurea de Fagi*. Astfel, la p. 343, în locul frazei:

…de la Fontainebleau el trimitea la Salonul de la Paris pânze ca *Aleea de fagi*, în care naturalismul puţin cam întârziat al Barbizonului era încă atât de credincios înfăţişat", citim: „… de la Fontainebleau el trimitea la

Salon *Aleea de Fagi* în care naturalismul de plein-air este încă atât de credincios înfăţişat". (R. B.)

Ed. 1936 –... se adâncea în *voluptăţi* moi de culoare..." (Th. E.)

Ed. 1936 –... mărind *această sensibilitate cu înfiorări până atunci necunoscute*. (Th. E.)

De fapt, tabloul, azi la Galeria Naţională, nu este datat, ci prezintă sub semnătură nişte urme de penel care au dus la o confuzie de interpretare (a se vedea în această privinţă, R. Bogdan, *Andreescu între autentic şi fals*, în „Studii şi cercetări de istoria artei", seria Artă plastică, tom 22, 1975, p. 111 – 112). În ce priveşte întoarcerea lui Andreescu în ţară, aceasta a avut loc în toamnă, sau chiar la începutul iernii 1880. (R. B.)

C. 5 şi RFR. 2 – Paragrafele următoare, până la „între speranţe şi îngrijorări" (p. 45), lipsesc. (Th. E.)

Grupul de copaci, cum am mai precizat, se află actualmente în col. G. Basiliade. (R. B.)

Drumul de ţară, azi în col. Zambaccian – variantă uşor modificată a *Casei la drum* de la Galeria Naţională. (R.B.)

Sublinierea lui Busuioceanu că „este singurul caz când îl vedem pe Andreescu întorcându-se la o temă pe care o mai tratase" nu este întâmplătoare. Într-adevăr, Andreescu nu obişnuia să picteze variante, fapt pe care criticul I-a sesizat, astfel încât, *Drumul de ţară* i-a apărut ca o excepţie. Dar până şi această excepţie s-a dovedit, pe baza cercetărilor ulterioare, a fi în realitate un fals. (Cf. R. Bogdan, *Document şi interpretare în studiul artei*, în „Revista de filosofie", 1965, dec., p. 1580 – 82). (R. B.)

Ed. 1936 – această *tragică* prive lişte...". (Th. E.)

Ed. 19.36 – „... acum, pentru a *da şi mai multă dezvoltare viziunii*... (Th. E.)

95 Ed. 1936 – „pâ*nă atunci".*

Ed. 1936 – (Th. E.)

Înăbuşite, *întrebuinţate*

Ed. 1936 –… explicabilă *în care sufletul său se zbătea* între speranţe…” (Th. E)

C. 5 – Textul se încheie aici. (Th. E.)

Peisajul gri-argintiu este unul şi acelaşi cu *Margine de pădure* de la Galeria Naţională, unde se află şi *Stâncile de la Apremont*. (R. B.)

Azi la Galeria Naţională. (R. B.)

Azi în col. G. Basiliade. (R. B.)

E vorba de *Sălciile* de la Galeria Naţională. (R. B.)

E vorba de *Mesteceni la marginea bălţii*, aparţinând Galeriei Naţionale, împrumutat în prezent Consiliului de Stat. (R.B.)

Tabloul a dispărut în 1949. (R.B.)

C.6 – „*Cioara moartă* de la Pinacoteca Statului”. (Th. E.)

10 G. Ambele azi în patrimoniul Galeriei Naţionale; al doilea, intitulat *Lişiţă*, este împrumutat Consiliului de Stat. (R.B.)

Azi la Galeria Naţională. (R.B.)

C.6 – Textul continuă astfel*: „Îl vom vedea stăruind încă în ultimele sale opere – de care ne vom ocupa – dar niciodată întrecându-şi cele câteva bucăţi desăvârşite pe care izbutise a le realiza în acest an, cel mai fecund al existenţei sale*. (C. 6 se încheie aici.) (Th. E.)

Precum arată documentele de presă cunoscute mai târziu, întoarcerea definitivă a lui Andreescu în ţară a avut loc la sfârşitul lui octombrie 1881. (R.B.)

Expoziţia a avut loc în aprilie 1882. (R. B.)

C.7 – Lipseşte fraza: „… sau *Ghiveciul cu trandafiri*… ciudate neglijenţe ale formei”. (Th. E.)

RFR. 2 – Lipseşte: „… ca şi *Ghiveciul cu flori* din col. Al Răscanu, datat din 18S2… (Th. E.)

Cu excepţia *Garoafelor în pahar*, despre care nu se ştie ce au devenit, toate aceste opere se află astăzi precum

urmează: *Garofiţa*, în col. Horia Zaharia; *Pahar cu flori albastre şi albe*, la Galeria Naţională; *Ghiveci cu trandafiri*, într-o colecţie necunoscută; *Ghiveci cu flori* (*Ghiveci cu primule*), în col. Al. Morariu: *Pahar cu trandafiri şi micşunele*, în col. Simu; *Trandafiri roşii, grenat şi galbeni*, la Galeria Naţională, împrumutat Consiliului de Stat; *Trandafiri roşii şi albi*, la Galeria Nţională. (R. B.)

Azi în col. ing. Dan Capriel. (R. B.)

Azi la Galeria Naţională. (R.B.)

llfi. C. 7 – Lipseşte tot paragraful următor, de la „Apropierea de Grigorescu…" până la… ca să îl atribuim propriei lui invenţii". (Th. E.)

117. Soarta acestui tablou nu se cunoaşte. (R.B.)

118 Actualul loc de păstrare al tabloului nu se cunoaşte. (R. B.)

Este vorba de o atribuţie greşită; în realitate, tabloul este pictat de I. Marinescu-Vâlsan; el aparţine azi Galeriei Naţionale. (R. B.)

Azi în col. dr. Aristide Pândele. (R. B.)

Este vorba de tabloul menţionat în nota

(R. B.)

Azi la Galeria Naţională. (R. B.)

C. 7 – De aici înainte lipsesc toate para grafele până la sfârşit, textul încheindu-se, în locul lor, cu următoarele fraze: „*Vremea trebuia să repare abia acum această uitare mai nedreaptă chiar decât destinul amar al pictorului. Opera lui Andreescu se întoarce în lumină. După o jumătate de veac, înţelesul ei ne apare mai clar şi mai adânc, printre creaţiile de seamă ale spiritului românesc*". (Th. E.)

Credinţa că Theodor Aman n-ar fi sprijinit tineretul e infirmată de documente, aşa cum atestă corespondenţa primită din partea foştilor elevi, cât şi repetatele intervenţii scrise pe lângă autorităţile de resort, cu scopul

de a i se acorda lui Andreescu catedra obţinută prin concurs (a se vedea dosarul *Aman* de la Serviciul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei RSR, precum şi R. Bogdan, *Theodor Aman*, Buc., 1955, p. 104; de asemenea, *Andreescu*, I. Buc., 1969, (1970), p. 199, 258, 324 (notele 173, 174 şi 179), 325 (nota 180) şi îndeosebi *330* (nota 273). (R.B.)

Tabloul se află azi la Galeria Naţională.

(R. B.)

12 G. Expoziţia din 1889 s-a deschis cu ocazia inaugurării Ateneului Român, nefiind una din... Expoziţiile artiştilor în viaţă" obişnuite în epocă. (R.B.)

127. Mica monografie consacrată lui Iser a apărut într-o colecţie de monografii de artă românească, „Apollo", întemeiată şi condusă de Al. Busuioceanu la Editura „Ramuri" din Craiova. Alţi artişti români trataţi în scurta perioadă de apariţie a colecţiei „Apollo" (1930 – 1932) au fost Tăttărăscu (autor, Al. Marcu); Aman (O. W. Cisek), Petraşcu (G. Oprescu), O. Han (T. Vianu).

12! î. Data completă a naşterii lui Iser este 21 mai 1881.

Profesorii săi la München au fost Anton Azbe, Nikolaus Gysis, Johann Caspar Herterich şi C ari von Marr.

129. Al. Busuioceanu, deşi s-a consacrat cu deosebire studiului artei româneşti moderne, a fost. poate singurul dintre istoricii şi criticii de artă ai deceniilor interbelice care s-a aplecat cu interes şi acuitate de vederi asupra artei noastre vechi, fiind pe deplin convins de importanţa ei, de necesitatea unei studieri metodice a domeniului, apte să reveleze surprinzătoare dimensiuni majore. Într-un articol despre pictura murală bisericească (*Pictura religioasă românească*, apărut în *Ramuri*, din iulie 1934, dar necuprins aici, având în vedere caracterul său de intervenţie pragmatică într-o problemă circumscrisă, atunci actuală), făcea consideraţii pertinente asupra

maximei importanţe a culturii noastre vechi, asupra ponderii incontestabile a artei medievale în istoria întregii arte româneşti, arătând pe bună dreptate ce contribuţie considerabilă va fi în măsură să aducă o cercetare metodică a acestor mari epoci artistice la prestigiul culturii noastre în istoria europeană. Prin intervenţia lor pozitivă şi accentul lor vizionar, rândurile sale de acum aproape cinci decenii, merită a fi evocate aici: „Cultura românească veche nu are în istoria ei de mai bine de şase secole un tezaur mai preţios şi mai expresiv pentru virtuţile creatoare ale poporului nostru decât pictura religioasă. Numeroasele studii publicate în ultima vreme atât la noi cât şi în străinătate au dovedit în chip neîndoielnic valoarea acestei arte, nu numai în legătură cu trecutul nostru, dar şi în tot complexul artei bizantine. Pictura religioasă românească moştenind marea tradiţie a artei bizantine – într-o vreme când în vechile ei centre de creaţie această artă se apropia de încheierea ciclului ei activ – avea să fie pentru multă vreme un domeniu de creaţie nouă, cu răsfrângeri importante asupra întregii arte răsăritene.

Cercetările asupra picturii româneşti se află abia la începuturile lor şi, adâncite, ele vor fi în măsură să dovedească şi mai mult valoarea acestei arte şi puterea ei de influenţă asupra domeniului bizantin în genere. Istoria artei româneşti vechi va avea încă de înregistrat capitole noi, ale căror concluzii vor spori prestigiul şi întinderea culturii noastre de altă dată, încă nu în întregime pusă în lumină”.

Modul în care înţelegea studiul artei vechi româneşti poate fi văzut şi în preţuirea pe care în 1934 o acorda, într-un necrolog, metodei lui G. Balş, reprobând „grăbitele sinteze” (v. pag. 199 – 200). Dar încă din 1928 se arăta convins de importanţa explorării sistematice şi avizate a istoriei artei noastre medievale. Într-o recenzie la cartea

lui N.P. Kondakov, *The Russian Icon* („Gândirea", iunieiulie 1928, p. 306 – 308), după ce relevă originala poziţie a autorului, independentă de doctrinele naţionale ale campionilor „rusismului", ce vedeau „în eflorescenţa de un suav idealism a acestei arte în secolele al XIV-lea şi al XV-lea, încă o formă a purităţii sufletului slav, creator şi original de la început, fără a avea nevoie de atingerea cu spiritul european", semnala atenţiei viitorilor cercetători ai artei noastre vechi influenţele moldoveneşti pe care istoricul rus le descoperea asupra dezvoltării picturii ruse din secolele XV şi XVI: „Pentru noi mai este destul de interesant de notat şi părerea lui Kondakov asupra influenţelor moldoveneşti în pictura rusească. Amănunte de iconografie caracteristice picturii noastre sunt găsite de el până în colţuri îndepărtate ale Rusiei, iar Kondakov n-are nicio îndoială că breslele de iconari moldoveni rătăcitori trebuie să fi dat mulţi meşteri şi compilatori de manuale de pictură care au circulat în Rusia în secolul al XV-lea şi al XVI-lea. Este o noutate pe care istoria artei noastre nu o înregistrase până acum şi asupra ei interesul nostru va trebui să sporească de aici înainte". Dacă presupunerile lui Kondakov în privinţa unei înrâuriri moldoveneşti asupra picturii de icoane ruse au fost infirmate de cercetările ulterioare, dată fiind şi lipsa de interes a viziunii artistice româneşti pentru acest gen de pictură (cf. Sorin Ulea, *Pictura. Moldova, de la începutul secolului al XVII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea* – în *Istoria artelor plastice în România*, II, Bucureşti, 1968, p. 382) – prestigiul şi înrâurirea culturii şi artei româneşti din secolele XIV – XV asupra celor ruse, au fost relevate de numeroase cercetări ulterioare, venind să confirme astfel mai vechea intuiţie a marelui istoric de artă rus. Cum aveau să demonstreze cercetările ulterioare, mai ales cele din ultimele două decenii, Busuioceanu era pe deplin îndreptăţit să semnaleze, cum făcea atunci, în 1928,

necesitatea studierii metodice a artei noastre medievale pentru revelarea nebănuitelor dimensiuni de care spiritul creator românesc a făcut dovadă în acest domeniu: „Pictura românească veche este de altfel domeniul în care surprize variate ne vor întâmpina când ne vom decide să începem mai stăruitor explorarea ei”. De altfel şi în alte împrejurări, ca în acele „Dizertaţii iconografice” din 1928, 1932 şi 1938 (v. aici, p. 63 – 73) criticul va reveni cu observaţii subtile asupra originalităţii meşterilor români din vechime.

130 Săpăturile şi restaurările de la palatul domnesc şi biserica domnească din Curtea de Argeş au avut loc între 1911 – 1921, rezultatele lor făcând obiectul, întâi, al unui raport către Academie întocmit de D. Onciul şi I. Bogdan (*Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, VIII (1915) p. 141 – 143 şi al unui volum al *Buletinului Comisiunii Monumentelor Istorice* (X – XVI, 1917 – 1923: *Curtea domnească din Argeş*). În 1923 aveau să apară volumele lui

Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*, Paris, 1931 (I. Texte, II. Atlas). Pentru cercetările ulterioare privitoare la săpăturile de la Argeş, v. N. Stoicescu, *Bibliografia localităţilor şi monumentelor feudale din România I* (*Ţara Românească*). Bucureşti, 1970, vol.

p. 238 – 242 şi – ultima contribuţie fundamentală – Carmen Laura Dumitrescu, *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIV siècle* (*L’Église Saint icolae-Domnesc de Curtea de Argeş*) în *Revue Iioumaine d’Histoire de l’Art*, serie Beaux-Arts – Tome XVI (1979) – p. 3 – 63 (în special cap. I şi nota 1, versiunea românească a acestui studiu, în curs de apariţie în 1980).

În 1930 – deci aproape odată cu apariţia eseului lui Busuioceanu – G. Balş remarca de asemeni că faţă de

studiul celorlalte domenii ale artei noastre medievale, studiul icoanelor „este mult mai puţin avansat”: G. Balş, *Etat actuet des études sur l’art ancien roumain* (Communication faite au Congres d’Histoire de l’Art de Bruxelles, 1930) în *Bulletin de la section historique /de ViAcademie roumaine*, T. XVIII [1931] p. 30). Abia în 1933, N. Iorga va publica mica sa contribuţie *Icoana românească*, Vălenii de Munte, in-folio 22 p. Icoanele vechi făceau obiectul uneia din conferinţele pe care istoricul le ţinea la sala Dalles în 1933, întâi publicată în *Buletinul comisiunii monumentelor istorice* (XXVI, 1933, p. 5 – 26: *Icoana românească, după nişte conferinţe*) apoi în volumul *Vechea artă religioasă*, Văleni i-de-Munte, 1934. Iu acelaşi an, apărea N. Iorga, *Les arts mineurs en Roumanie*, primul capitol (p. 5 – 32, pl.

— XVI, fig. 1 – 61) fiind consacrat icoanelor, în afara capitolelor respective din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I – II, Bucureşti 1968 şi 1970, redactată de un colectiv al Institutului de istoria artei, recent, albumul Corina. Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti Meridiane, 1973.

Vezi Virgiliu N. Drăghiceanu, *Catalogul colecţiunilor monumentelor istorice*, Bucureşti, 1913, Secţia Icoane, nr. 70 – 699. Referinţele la „Muzeul din Bucureşti” ce urmează în text privesc aceste colecţii.

O părere ca aceea că vechii meşteri români erau „oameni simpli, care cel mai adesea nu ştiau să citească nici Biblia”, era împărtăşită, în acea vreme de o bună parte a intelectualilor şi literaţilor, care nutreau o viziune patriarhală şi păstorească asupra culturii noastre medievale, viziune cu mai vechi surse romantice şi semănătoriste. Asupra lipsei de fundament a acestei viziuni, v. nota 141. În legătură cu faptul că zugravii de icoane erau destul de cultivaţi spre a putea elabora programe iconografice cu implicaţii semnificative dictate

de situaţia socială a donatorilor, există câteva contribuţii recente (Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Ţara Românească şi Primul peisaj de concepţie occidentală în pictura de icoane din Ţara Românească* în *Buletinul Monumentelor Istorice*, nr. 1/1971, p. 44 – 45 şi nr. 1/1976, p. 69 – 74).

Icoana, înfăţişând pe sfântul Atanasie, a fost dăruită de Vladislav Voievod (1364 – c. 1377) şi de soţia sa Ana mănăstirii Lavra de la muntele Athos. Donatorul identificat ca Vladislav I. Voievod de N. Iorga în *Bulletin de la section historique de l /Academie roumaine*.

(1915), p. 164.

Raritatea – pe care cu îndreptăţire o observa Busuioceanu – a icoanelor româneşti din secolul al XV-lea şi chiar al XVI-lea se explică în primul rând prin predilecţia categorică a viziunii artistice – cu deosebire în Moldova – pentru pictura de frescă, pentru dimensiunea arhitectonică a picturii, ceea ce făcea ca iconostasul, element determinant pentru înmulţirea icoanelor, să dobândească în bisericile româneşti, o înălţime dincolo de cea mijlocie, de-abia de la sfârşitul secolului al XVI-lea, şi aceasta sub înrâurirea rusească (cf. Sorin Ulea, op. cit., p. 382).

O situaţie specială a funcţiei icoanelor ca elemente de cloisonare a spaţiului interior – din pronaos – o întâlnim în secolul al XVI-lea la o serie de mari icoane din Ţara Românească i. unde această artă cunoscuse atunci o epocă de o deosebită înflorire) – făurite în acest scop pentru biserica mănăstirii de la Curtea de Argeş

— Cf. Emil Lăzărescu, *O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului* în *Studii şi ceri ţări de istoria artei – Seria Artă Plastica*

— XIV (1967) nr. 2, p. 187 – 200 şi *Biserica mănăstirii Argeşului*, Bucureşti, 1967, p. 24 – 29).

Dar acest procedeu („fără vreun precedent

cunoscut”, cum arată E. Lăzărescu), neadoptat nici după aceea – după câte ştim – rămâne – *în* caz izolat şi nu a instituit încă din secolul XVI o solicitare care să determine o înmulţire a icoanelor.

Că motivarea lui Matei Basarab era exagerată, o dovedesc nu numai afirmaţiile de mai; os ale autorului, întemeiate pe stadiul de atunci investigaţiilor istorice, dar şi cercetările ilterioare privind această perioadă a dezvoltării şcolilor locale de zugrăvie (cf. *Istoria arfelor plastice în România* redactată de un colectiv al Institutului de Istoria Artei, vol. II, Bucureşti, 1970: Teodora Voinescu: *Pictura*; Dumitru Năstase: *Icoanele în Ţara Românească* în *la începutul secolului al XVII-lea*... p.

76 – 79).

1 – 37. Icoanele – cele mai multe de tâmpla – datorite lui Grigorie Zugravul, descrise de Virgiliu N. Drăghiceanu, *Catalogul colecţiei monumentelor istorice*, Bucureşti, 1913, nr. 87, *5, 100 – 156, 157 – 158, 161* 163, 219, 226, ÎI”. Inscripţia cu numele zugravului, la nr. 865. J icoană reprodusă în pl. XXIX. Icoanele se află azi la Muzeul de Artă al Republicii, Secţia de artă feudală. Un mic articol despre Grigorie Zugravul apărea în „Biserica Ortodoxă Română”, LV (19.37) p. 487 – 491 (Diacon C. Săndulescu-Verna, *Zugravul Grigorie, începătorul curentului realist în pictura românească*). Busuioceanu era îndreptăţit să întrezărească în acest vechi meşter de icoane pe unul din primii modeşti înţelegători ai „artei celei noi”:

O confirmare în acest sens aducea descoperirea, în 1889, la mănăstirea Căldăruşani a unei complicate compoziţii, pe mai multe registre, concepută ca o mare şi naivă icoană, înfăţişând un fel de alegorie glorioasă a lui Mavrogheni şi a armatelor sale, şi purtând inscripţia „de Grigorie Zugravul, 1 ianuarie 1789” (repr. În Theodore Blancard, *Les Mavroyeni,* Paris, 1909, p. 310). Ea a putut fi considerată ca o operă semnificativă la începuturile

picturii româneşti moderne (cf. Remus Niculescu, *Contribuţii la istoria începuturilor picturii româneşti,* în SCIA, I (1954), p. 85). Asupra interesului lui Busuioceanu pentru vechii meşteri români, v. nota 150.

După acest eseu al lui Al. Busuioceanu din 1929 şi albumul lui Adrian Maniu din acelaşi an, care făcea obiectul său, publicaţiile asupra gravurii vechi româneşti nu vor înregistra substanţiale contribuţii decât, într-o măsură, prin albumul lui Gh. Racoveanu, *Gravura în lemn la mănăstirea Neamţu*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1940 (conţinând şi o *Introducere. Istoria gravurii în lemn româneşti*, p. 10 – 13). În 1942 Gh. Oprescu în sinteza sa *Grafica românească în secolul al XIX-lea*, vol. I, Bucureşti, 1942, consacra un capitol acestui domeniu particular, ocupându-se de sfârşitul secolului al XVIII-lea şi de secolul următor (p. 121 – 212; *Gravura în lemn ca ilustraţie de carte*). Până la apariţia eseului lui Busuioceanu, în afară de monumentala *Bibliografie veche românească* a lui I. Bianu şi N. Hodoş, pe care o citează, apăruseră, câteva contribuţii sporadice: N. Iorga, *L'o mementation du vieux livre roumain*, Bucarest, 1923; Idem, *Istoria Românilor în chipuri şi icoane*, vol. II, Bucureşti, 1906, p. 34 şi urm.; Emile Picot, *Coup d'oeil sur l'histoire de la typographie dans les pays roumains du XVIe siècle*, Paris, 1895.

Cele trei „dizertaţii iconografice" – scrieri ocazionale, prilejuite de sărbători (1938, 1932, 1928) – trebuie puse în legătură cu studiile de specialitate ale lui Busuioceanu la Universităţile din Viena şi Roma şi cu mai vechile sale cercetări despre vechea artă creştină: Un *ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alia Caffarella,* în „Ephemeris Dacoromâna", II, Roma, p. 1 – 65 şi *Pietro Cavallini e la pittura romană del Dugento e Trecento,* ibidem, III, p. 1 – 284 – studii în care autorul tratează pe larg speciale probleme iconografice. Publicaţii iconografice în limba română (pe lângă cursurile ţinute de prof. I.D. Ştefănescu

şi de volumele sale în limba franceză (apărute în 1926 şi 1938) – nu pot fi întâlnite în acei ani, cu excepţia volumului Nicodim, mitropolitul Moldovei – Prof. I.D. Ştefănescu, Bi*blia ilustrată,* Neamţu, 1936. Unei cercetări speciale de iconografie, urmărind şi evoluţia unei compoziţii picturale, i se dedica Alexandru Busuioceanu în 1932, publicând în volumul V din „Ephemeris Dacoromâna" (p. 1 – 21) studiul Da*niele d*a *V*o*lterra e l*a *s*t*oria d*i *u*n *m*o*tivo p*i*ttorico.* La fel, în spirit metodic, un alt istoric de artă român, în acelaşi mediu de elevată fecunditate pentru ştiinţele umaniste româneşti al Şcolii române din Roma, se ilustra în 1935 în ştiinţa iconografică: Virgil Vătăşianu, La *D*o*rmitio V*i*rginis* – In*dagini iconografiche,* în „Ephemeris Dacoromâna".

(1935) p. 1 – 49. Sursele autorului nostru puteau fi, la acea dată, A.N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, 1845; Gabriel Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIV et XV siècles*, Paris, 1916; Louis Brehier, *L'Art chrétien. Son developpement iconographique des origines a nos jours*, Paris, 1928.

Asupra Naşterii Domnului, de la Suceviţa, până la acea dată Paul Henry, *Les Églises de la Moldavie du Nord*, Paris, 1930, vol. I, p. 260 şi vol. II, pl. XLIX, 1 şi LXII.

Ideea că vechii pictori ai evului mediu românesc (secolele XV – XVII) trebuie să fi fost în general „nişte meşteri umili şi puţin învăţaţi" era împărtăşită de întreaga mentalitate culturală a acelei epoci, dominată de viziune patriarhală asupra trecutului românesc. Solida tradiţie savantă a vechii picturi româneşti avea să fie demonstrată categoric mai ales de cercetările ultimelor decenii, fundamentale în această privinţă fiind studiile lui Sorin Ulea (*Gavriil Uric, primul artist român cunoscut* în S.C.I.A. XI (1964), p. 235 – 263; *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălineşti* în voi. „Cultura moldovenească în

timpul lui Ştefan cel Mare", Bucureşti, 1964, p. 419 – 461; capitolele despre *Pictura în Moldova* din *Istoria artelor plastice în România*.

— II, Bucureşti, 1968, precum şi cercetările sale pentru identificarea şi definirea personalităţii unor vechi pictori moldoveni – apărute în *SC IA* după 1959). În ce priveşte bogata şi rafinata cultură teologală a meşterilor de la Suceviţa, v. acelaşi autor, *Pictura – Moldova începutul secolului al XVII-lea până la primele decenii ale secolului al XIX-lea* – în *Istoria artelor plastice în România*, cât. II, p. 136 – 137).

Scenele din ciclul vieţii Fecioarei şi Nativităţii reproduse în *Curtea domnească din Argeş*

C.M.I., (1917 – 1923), p. 237 – 238, fig. 250, 282 şi O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea de Argeş*, Paris, 1931, I, p. 146 – 148.

(Atlas), LXXI, 1; LXXV, 2, pl. LXXXIII, 1, LXXXV. De asemeni, recent în Virgil Vătăşianu, *Istoria artei feudale în ţările române*, vol. I, Bucureşti, 1959, fig. 333, 334 (scenele comentate la p. 373 – 374) şi în Maria Ana-Musicescu – Grigore Ionescu, *Biserica Domnească din Curtea de Argeş*, Bucureşti, 1976. Comparaţia cu mozaicurile de la Kharie-Djami s-a făcut încă din momentul curăţirii şi restaurării frescelor (v. D. Onciul, I. Bogdan, *Raport înaintat Academiei Române cu privire la Biserica Domnească de la Curtea de Argeş*, în B.C.M.I. p. 142) şi a constituit un subiect constant al consideraţiilor asupra picturii de la Argeş (I. Mihail, *Pictura bisericii din Curea de Argeş*.

C.M.I., X-XVI (1917 – 1923), p. 173 – 178; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, vol. II, Paris, p. 831 – 834; O. Tafrali, op. cit., p. 146 – 260 – 261 (cu incertitudini); recent, V. Vătăşianu, op. cit., p. 373 – 374; Maria Ana Musicescu – Grigore Ionescu, op. cit., p. 30 – 31. În urma restaurării mozaicurilor de la Kharie-Djami, sursele de aici

ale unei serii de scene de la Argeş s-au mai impus atenţiei cercetătorilor străini: Paul A. Underwood, *The Kharyie-Djami*, New York, 1966, vol. I, p. 74, 78 – 80, pl. 177 – 179 şi Jacqueline Lafontaine-Dossogne, *Iconography of the Cycle of the Life of the Virgin*; *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ in The Kharie-Djami*. Studies in the Art of the Kharie-Djami and its Intellectual Background, vol. IV, London-Princeton, 1975, p. 161 – 241. Studiul comparativ al mozaicurilor şi frescelor respective, reluat recent cu maximă rigoare de Carmen Laura Dumitrescu în *Anciennes et nouvelles hypotheses sur un monument roumain du XIVe siècle*, în „Revue Roumaine d'Histoire de l'Art" Serie Beaux-Arts, XVI, 1979, p. 23 – 63 (cp. II La peinture murale).

Pentru iconografia Botezului, Al. Busuioceanu va fi cunoscut cartea profesorului său de la Viena, Joseph Strzygowsky, *Ikonographie der Taufe Christi*, München, 1885.

Scena Botezului din exonartexul de la Suceviţa, Paul Henry, op. cit., vol. I, p. 268 – 269 şi II, pl. LXIII.

Pentru „tocmeala lui Adam" („zapisul lui Adam"), studiul amintit de autor mai jos, al lui Paul Henry, *Folklore et iconographie religieuse. Contribution à l'étude de la peinture moldave*, în „Bibliothèque de l'Institut français des hautes études en Roumanie". Melanges, 1927, p. 63 – 97 şi N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Bucureşti, 1929, p. 53 – 59. Asupra originii bogomilice a legendei şi a sensului politic şi social pe care adaptarea acestei teme iconografice a avut-o în pictura murală medievală a Moldovei, v. Sorin Ulea, *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti* (II) în S.C.I.A. XIX (1972) p. 42 – 43.

Intuiţia şi convingerea pe care le arăta atunci Busuioceanu în privinţa originalităţii de viziune a meşterilor noştri de altă dată, asupra faptului că practicau

„o artă vie”, cercetările recente aveau să le confirme categoric (edificatoare, de pildă, în această privinţă, studiile lui Sorin Ulea, Or*iginea* şi *s*e*mnificaţia i*d*eologică a pi*c*turii e*x*terioare m*o*ldoveneşti I*-II, în S.C.I.A. X (1963) p. 57 – 93 şi XIX (1972), p. 37 – 53, şi Carmen Laura Dumitrescu, Pi*ctura m*u*rală d*i*n Ţ*a*ra R*o*mânească în ve*a*cul a*l *XVI-le*a,* Bucureşti, 1978).

Pentru gema cu scena Răstignirii, găsită la Constanţa, O.M. Dalton, *Catalogue of Eearly Christian Antiquities*... in the *Departament of British Museum*, London, 1901, p. 7, nr. 43, pl. I. Gema fusese publicată prima oară de

H. Smith în 1896 – 1897.

Ciclul patimilor de la Curtea de Argeş, vezi: B.C.M.I., cât., fig. 283 – 287; O. Tafrali, *Monuments byzantins*... (cât), I, p. 149 – 159.

(Atlas), pl. LXXI – LXXX; V. Vătăşianu, op. cit., p. 374 – 377, fig. 335 – 337; Maria Ana Musicescu – Grigore Ionescu, op. cit., p. 23, 46 şi repr.

Triodul Penticostar slavonesc s-a păstrat numai în două exemplare (incomplete), fără indicaţie de loc şi an, fiind atribuit unei tipografii româneşti şi situat în 1550 de către

P. Haşdeu. AI IX-lea caiet cuprinde opt gravuri în lemn ilustrând ciclul Patimilor. (Cf. Ion Bianu – Nerva Hodoş, *Bibliografia românească veche*, T. I, Bucureşti, 1903 (31 – 43 – nr. 9 – repr. p. 34 şi urm.).

Acest studiu al lui Al. Busuioceanu este prima încercare de a defini individualitatea unui meşter la începuturile confuze ale picturii moderne româneşti. Preocupările sale în acest domeniu erau mai vechi, căci *Memoriul de titluri şi lucrări* din septembrie 1927 menţiona printre lucrările în pregătire „Vechi meşteri români – Studii şi repertoriu”; în dec. 1931 ţinuse la Fundaţia Carol o conferinţă despre Po*rtret*ul *românesc*

înainte de Grigorescu (relatată în „Adevărul literar şi artistic”, 13 dec. 1931).

Tabloul respectiv – cu această atribuţie a lui Busuioceanu – se află reprodus în *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*

— *ÎI – Secolul XIX*, Bucureşti, 1958, p. 11, fig. 2.; Se află azi în Colecţia Institutului de istoria artei). Este vorba de o copie ce ar putea fi eventual identificată cu cea despre care vorbea, o notiţă apărută în ziarul „La Dépêche” din 20 noiembrie (3 decembrie 1905) (Chronique judiciaire): pictorul Decusară executa pentru prinţul de Samos, Mavrogheni-Bey, o copie după un tablou „reprezentând încoronarea unuia din strămoşii acestuia ca prinţ al Valahiei”, tablou ce se afla în posesia unui preot din Samos. Plecând din Constantinopol, unde executase copia, spre a remite preotului originalul, la vama turcească i se confiscă tabloul „declarat că reprezintă un subiect sediţios”. Este curios cât de tenace se păstrase în memoria istorică turcească, după 115 ani, amintirea, executării lui Mavrogheni ca „hain”.

Este vorba de reproducerea gravurii colorate de William Watts după un desen din 1793 de Luigi Mayer reprezentând *Curtea lui Alexandru Moruzi*, din albumul lui Sir Robert Ainslie, *Views în Turkey, în Europe and in Asia*, London, 1801.

Folosind şi acest document publicat de V.A. Urechea (care atribuia însă, printr-o eroare, iniţiativa lui Mihai Şuţu, căci la acea dată domnea Nicolae Mavrogheni, înscăunat la 17 mai 1786) – s-a putut identifica figura „viniţianului” Gheorghe Venier pe un tablou votiv, alături de ctitori, tablou votiv de pe al doilea strat de pictură al bisericii Cetăţuia din Stoeneşti-Muscel, dintre cele pe care pictorul primise misiunea de a le drege. (cf. Pavel Chihaia, *Două vechi autoportrete* din *Ţara Românească*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, X (1963) nr. 1, p. 213 – 222). O

nouă operă poate fi legată astfel, după cea atribuită de Busuioceanu, de numele „zugravului de subţire” din secolul al XVIII-lea, a cărui identitate artistică criticul încerca atunci s-o contureze la începuturile istoriei moderne a picturii româneşti.

Această scurtă sinteză asupra artei moderne româneşti, Busuioceanu a publicat-o după 1933, cu mai multe prilejuri: în 1934

(*Echo de Varşovie*), în 1935 (în catalogul participării româneşti la Expoziţia internaţională de la Bruxelles în cadrul căreia asigurase selecţia operelor de artă), în 1943 (*Deutsche allgemeine Zeitung*). O primă versiune însă apărea încă din decembrie 1931, în *Chicago Tribune* (sub titlul *Modern Art în România*). Aceste eseuri ale lui Busuioceanu constituie primele încercări serioase de a structura o evoluţie a artei moderne româneşti, de la începuturile secolului XIX, până la contemporani. Ierarhia de valori operată de el în rândul acestora avea să reziste verificării timpului. Mai înainte, o mică schiţă publicase Şt. I. Neniţescu în prefaţa catalogului expoziţiei de artă românească organizate în 1927 cu prilejul Congresului presei latine, schiţă ce venea după eseul pe care profesorul I. Cantacuzino îl publica în introducerea catalogului secţiunii de artă modernă de la marea expoziţie de artă românească organizată în 1925 la Paris, la Muzeul Jeu-de-Paume. În 1935 avea să publice prof. Gh. Oprescu prima sa încercare de istorie a artei moderne româneşti (*L’Art roumain de 1800 a nos jours*, Malmö, 1935 – de asemeni în suedeză şi engleză).

Cu prilejul acestei prime expoziţii consacrate lui I. Negulici s-a publicat un mic album; *Album. I. Negulici 1812 – 1851* de Lucia Dracopol – cu ocazia retrospectivei – Bucureşti, 1933, care va fi urmat peste şase ani de monografia aceleiaşi autoare.

Privitor la expoziţia Grigorescu de la Pinacoteca

Municipiului şi la campania de proteste pe care a suscitat-o în presă, a se vedea în volumul de faţă articolul *o expoziţie care trebuie închisă* (p. 163 – 165) şi notele respective, unde sunt reproduse şi alte intervenţii ale lui Busuioceanu în această controversă.

Nicolae Grigorescu fusese membru al Clubului Tinerimii între 1872 şi 1881. Din acest club mai făcuseră parte, dintre artiştii mai importanţi, Theodor Aman şi Ion Andreescu. Preşedintele clubului era, la acea vreme, Dr.

1. Kalinderu (cf. *Serbarea a 70 de ani a Clubului Tinerimii urmată de lista comitetelor şi a membrilor de la înfiinţare şi până azi*, Bucureşti, 1938, p. 55, 69). Expoziţia care-l comemora pe Grigorescu fusese organizată de I. Prodan, un amator care în acele decenii se consacra unor acţiuni de divulgare a istoriei artei moderne româneşti.

Asupra colecţiei de tablouri, destul de importantă, a Clubului Tinerimii, apăruse în un articol al prof. Gh. Oprescu (*Colecţia de tablouri a Clubului Tinerimii*, în „Boabe de Grâu", V (1934), nr. 2, p. 75 – 84).

Expoziţia organizată de către Academia Română se deschidea în iunie 1938 la Sala Dalles şi cuprindea opere din colecţii publice şi particulare.

Cronica lui G. Oprescu la care se referă Al. Busuioceanu apărea în „Universul" din 10 iunie 1938 şi era reprodusă în „Viaţa Românească", XXX (1938), nr. 7, p. 111 – 116 (culeasă apoi în volumul Do*i ani de critică artistică* – Note şi impresii – Bucureşti, 1939, p. 99 – 100). În legătură cu acest tablou, pictorul Costin Petrescu adresa, întâi direct la 9 iun. 1938, o scrisoare lui Al. Busuioceanu (care-i răspundea la 10 iun. confirmându-i observaţiile), apoi prin ziarul „România" din 15 iunie 1938 o altă scrisoare, informându-l că un tablou foarte asemănător celui expus la Clubul

Tinerimii sub titlul *Mihai Viteazul întorcându-se de la bătălie cu oastea lui*, cu semnătura „Nicu Grigorescu", se

află în colecţia sa, semnat însă de Ilie Petrescu, tatăl său, şi datat 1857. Un tablou identic, cu aceeaşi semnătură, se afla într-o altă colecţie, iar altele, câteodată însă fără semnătură, în diverse colecţii din ţară (unul „absolut identic", însă nesemnat, fusese achiziţionat de curând de Muzeul Militar). Publicarea scrisorii era însoţită de o notă de răspuns a lui Busuioceanu: „Scrisoarea domnului Costin Petrescu lămureşte, cred, suficient cazul tabloului de la Clubul Tinerimii. Pictura nu are niciun raport cu felul de a lucra al lui Grigorescu, iar semnătura ei, caligrafiată greoi şi atât de vizibil pusă, lasă de la început impresia că este apocrifă. Existenţa atâtor versiuni semnate de Ilie Petrescu, dintre care una şi datată, confirmă bănuiala pe care am exprimat-o că pictura trebuie să fie datorată vreunuia din pictorii care lucrau între 1850 – 1860, sub vizibila influenţă a lui Lecca. Dar acest lucru mai arată şi cât este de necesară examinarea de aproape a operelor atribuite lui Grigorescu, ele puţind duce altfel la concluzii greşite care deformează personalitatea adevărată a artistului". Cu prilejul republicării, în 1939, a cronicii sale în volumul *Doi ani de critică artistică*, G. Oprescu arăta într-o notă (p. 100) că primise o scrisoare similară din partea lui Costin Petrescu, însă îşi menţinea opinia în privinţa autenticităţii tabloului, înlăturând problema izbitoarei similitudini numai prin simpla presupunere că „ambii artişti s-au pregătit pentru concursul de bursă şi au avut ca punct de plecare un text, propus de comisie, în care apăreau toate detaliile din compoziţie", deşi documentele privitoare la concurs (publicate între timp de Teodora Voinescu, *Epoca de formaţie a lui N. Grigorescu*, în „Viaţa Românească", XXX, nr. 11, noiembrie 1938 – extras p. 10 – 11) nu vorbesc nicidecum de o compoziţie care să ilustreze un text, iar celălalt concurent, C.I. Stăncescu, nu prezenta vreun tablou istoric. G. Oprescu menţiona din nou tabloul expus la Clubul Tinerimii, într-o

notă (p. 163) din a doua ediţie a sintezei sale, *Pictura românească* în *secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1943, confundându-l însă cu o altă compoziţie a lui Grigorescu, acel „Mihai scăpând stindardul", înfăţişat de tânărul pictor la 5 ianuarie 1856 domnitorului Barbu Ştirbey. Un tablou ca acela incriminat de Busuioceanu va reapare reprodus în revista „Lumină şi Culoare", nr. 3, 1947, p. 31, ca aparţinând, de data aceasta colecţiei pictorului G. Negoşanu şi cu un titlu greşit: „*Intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia*". El va fi menţinut pe baza mai vechii presupuneri şi, curios, fără nicio referinţă la tablourile similare ale lui Ilie Petrescu, ca operă autentică a lui Grigorescu, în studiul lui G. Oprescu şi R. Niculescu, *N. Grigorescu. Anii de ucenicie*, Bucureşti, 1956, p. 122 – 123, cu un comentariu însă ce relevă lipsa unei amprente Grigoresciene, a vreuneia din calităţile demonstrate până atunci de tânărul meşter (", o lucrare stângace şi naivă, în care cu greu s-ar putea bănui vreuna din însuşirile de care totuşi el da tocmai atunci dovezi evidente în primul volum al marii monografii, consacrată în 1961 de aceiaşi autori lui Grigorescu (Acad. G. Oprescu / – R. Niculescu/, N. Gr*igorescu,* Bucureşti, 1961, I, p. 48 – 50 şi 259) tabloul e din nou comentat (la fel, fără vreo referinţă la Ilie Petrescu) şi reprodus, aflându-se de data aceasta în depozitul Galeriei Naţionale, dar nemaiputând fi identificat cu cel prezent în 1938 la expoziţia Clubului Tinerimii, deoarece faţă de acela, semnat „Nicu Grigorescu" (cf., mai sus, Busuioceanu şi G. Oprescu, ar*t. cât.)* poartă semnătura „Grigoresco", aşa cum arată nota

— De la p. 259 a volumului, unde este totuşi menţionată, în mod curios, identitatea cu tabloul reprodus în „Lumină şi Culoare" şi cu acela expus în 1938. Toate aceste discordanţe, ca şi analiza plastică, marcată de serioase rezerve şi aici („Compoziţia adolescentului nu izbuteşte însă a fi mai mult decât o aglomerare de

personaje înveşmântate în costume anacronice…” etc.) lasă deschisă problema autenticităţii acestui tablou, înlăturat ca apocrif de Busuioceanu în cronica sa din 1938. Chestiunea se complică prin faptul că tabloul aflat azi în depozitul Galeriei Naţionale (fost în col. G. Negoşanu şi repr. În Lu*mină şi Cu**loare)* nu poate fi identificat ca cel din col. Elefterie Rădulescu şi expus la Cl*ubul Ti**nerimii* în 1938, întrucât atât Costin Petrescu cât sâG. Oprescu şi Al. Busuioceanu indicau atunci ca semnătură: „Nicu Grigorescu” şi nu „Grigoresco”. Pe de altă parte, această semnătură pe tabloul din depozitul Galeriei Naţionale nu se dovedeşte apocrifă, fiind solidară cu stratul vechi al picturii, iar pictura mai ales comparată cu cea a lui Ilie Petrescu, vădeşte evidente calităţi picturale, greu de atribuit la acea vreme altui pictor decât lui N. Grigorescu, în orice caz, chestiunea necesită încă investigaţii pentru deplina ei elucidare.

Pentru identificarea unora din tablourile citate de Busuioceanu: A. Vlahuţă, *Pictorul N.I. Grigorescu. Viaţa şi opera lui*, Muzeul de Artă Bucureşti, 1910 şi *Expoziţia Nicolae Grigorescu*, Muzeul de Artă al RSR, Catalog de Remus Niculescu, Bucureşti, 1957, precum şi G. Oprescu, art. cât.

Este vorba de un pastel achiziţionat în 1894 de la Expoziţia artiştilor în viaţă de către Ministerul Instrucţiunii pentru Pinacoteca Statului; azi la secţia de grafică a Muzeului de Artă al Republicii, nereprodus până acum.

Nudul, pastel de Luchian, din fosta colecţie B. Catargi, se află reprodus numai în catalogul expoziţiei retrospective Luchian din 1939 de la sala Dalles. Acuarela *Pădurea de mesteceni* nu a fost reprodusă până în prezent. Pastelul din fosta colecţie regală (azi la Muzeul de Artă al Republicii), făcând parte dintr-o serie de pasteluri expuse de Luchian la expoziţia „Tinerimii Artistice” din 1902, sub titlul *Impresii din Vulcana*, este cel reprodus în volumul

Ionel Jianu – Petru Comarnescu, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1956, p. 135 (repr. 95) şi în catalogul expoziţiei *Luchian. Peisajul şi compoziţia în aer liber*, Muzeul de Artă al Republicii, 1968, nr. 48. Operele citate înainte au fost toate mai frecvent reproduse. „Toaleta copilului" este titlul tradus după cel dat în limba franceză cunoscutului tablou *Lăutul* din colecţia Zambaccian.

Expoziţia, organizată de Pinacoteca Municipiului Bucureşti, cuprindea o selecţie destul de bogată din opera lui Baltazar: 100 picturi şi 118 desene şi acuarele. (Pinacoteca Municipiului Bucureşti, *A. Baltazar 1880 – 1909*, Bucureşti, 1936, catalog p. 63 – 76).

În pavilionul românesc de la Expoziţia Internaţională din 1937 de la Paris, Petraşcu expusese 12 lucrări. Din juriul de selecţie al participărilor, compus din 10 persoane – artişti şi oameni de cultură – făcuse parte, alături de Petraşcu însuşi, şi Al. Busuioceanu, căruia îi revenise şi panotarea sălii de expoziţie de la Paris (v. Emanoil Bucuţa, *Viaţa noastră culturală* în „Săptămâna C.F.R.", septembrie 1943). Busuioceanu câştiga rămăşagul pe care-l făcuse cu Petraşcu, că va izbuti să aranjeze lucrările pe un singur rând (cf. Irina Fortunescu, *Expoziţiile lui Petraşcu* în „Studii şi cercetări de istoria artei", Arta Plastică, XX (1973), p. 152, nota 44).

Eseul scris de Lionello Venturi cu acel prilej despre G. Petraşcu (pe care-l remarcase şi datorită lui Busuioceanu, care-i atrăsese atenţia asupra valorii originale a picturii maestrului român) a apărut sub titlul *întâlnire* cu *Petraşcu* (*Incontro col Petraşcu*) în „Gândirea" din mai 1938 (p. 231 – 233), însoţit de o prezentare a marelui critic de artă italian făcută de Busuioceanu (v. În acest volum, p. 413). Eseul lui Venturi va fi reprodus în prefaţa Catalogului Expoziţiei Petraşcu din 1940.

Comitetul Ateneului Român în acel an avea ca preşedinte pe dl. Const. Anghelescu, atunci ministru al

Instrucţiunii publice. Dintre oamenii de litere şi de artă, figurau în comitet istoricii literari prof. Mihail Dragomirescu şi prof. Gh. Adamescu, arhitectul Petre Antonescu, pictorul G.D. Mirea şi publicistul Th. D. Speranţia.

„Expoziţia retrospectivă a artiştilor pictori şi sculptori din ultimii 50 de ani", organizată în nou amenajatele săli din subsolul Ateneului, a constituit o acţiune evident îndreptată împotriva spiritului modern ce se afirmase în arta românească după 1900. Ea înfăţişa o imagine involută a picturii şi sculpturii noastre, acumulând confuz numeroase nume obscure şi opere lamentabile, minimalizând prin aceasta puţinele personalităţi ce mai fuseseră reţinute în expoziţie, reprezentate în genere cu opere nesemnificative. Expoziţia organizată de către un comitet compus din G.D. Mirea, Costin Petrescu şi arh. I. Fonescu, prezentată de un obscur publicist, N.I. Prodan, avea să stârnească în epocă cele mai vii discuţii ce-au putut fi înregistrate vreodată la noi în jurul unei expoziţii de artă. Polemica o deschidea un articol indignat al lui Adrian Maniu, care respingea aberanta selecţie (*Cavoul picturii*. *Grota picturală* în „Rampa", 2 ianuarie 1928). Urma această intervenţie riguroasă a lui Busuioceanu, şi apoi O.W. Cisek critica expoziţia într-o serie de foiletoane în cotidianul „Politica", abordând totodată problema fundamentală a apariţiei noului în evoluţia artei. Tonitza avea să continue, cu verva lui ziaristică, polemica împotriva retrograzilor. Replicile acestora nu întârziau, şi împotriva artiştilor şi criticilor cu vederi moderne se organizau anchete pentru care erau mobilizaţi unii pictori academici ca Mirea şi Verona, personalităţi ilustre ca N. Iorga, sau universitari ca Mihail Dragomirescu, Grigore Tăuşan, Gh. Murnu sau O. Tafrali, cu toţii adversari ireductibili ai curentelor moderniste, ultimul dintre ei demascându-le ca puse în slujba propagandei de

subversiune socială, de subminare a temeliilor istorice şi răsturnare a valorilor (*Nebunii în artele plastice*, în „Viitorul”, ianuarie 1928; pentru referinţe la presa vremii v. Irina Fortunescu, *Corespondenţa N.N. Tonitza – Francisc Şirato* în *Pagini de artă modernă românească*, Bucureşti, 1974, p.126 – 127, nota 6). Polemica aceasta violentă marca, de fapt, ultima încercare de afirmare publică a unei arte de mult revolută şi era un fel de derizorie revanşă a obnubilatei mediocrităţi artistice, vestind în acelaşi timp triumful artei vii, al valorilor autentice ce vor constitui istoria artei noastre moderne. Busuioceanu – cum arată această decisă intervenţie a sa, ca şi întreaga lui operă de cronicar plastic – a fost una din puţinele conştiinţe critice ce au militat consecvent pentru acest triumf.

Este vorba de clădirea fostului *Muzeu naţional de artă populară*, care a început să fie ridicată în iunie 1912 la capătul şoselei Kiseleff, după planurile arhitectului N. Ghika-Budeşti, într-un stil inspirat de arhitectura tradiţională, fiind una din primele clădiri de muzeu de artă din Europa proiectată după un program adecvat. Construcţia a fost abandonată în 1916, şi din lipsă de fonduri a rămas într-o adevărată paragină până către 1930, când erau reluate lucrările construcţiei, una din aripi fiind dată în folosinţă în 193 i, pentru o expunere parţială a obiectelor de artă populară. De-abia în 1939 erau terminate cele trei aripi, şi după 1940 se deschidea aici prima expunere muzeală de artă populară, folosind o bună parte din extrem de bogatele fonduri ale muzeului realizate între timp, fonduri care nu au nici până azi acea expunere integrală şi sistematică modernă pe care vitalitatea şi valorile atât de variate ale artei noastre populare o impun pentru o ilustrare fără egal a geniului creator al poporului nostru: anomalia unei astfel de carenţe era sesizată şi subliniată, de Busuioceanu cu un

ton ce sună şi astăzi ca o chemare la împlinirea unei mari datorii uitate. Din 1954, clădirea adăposteşte Muzeul de istorie a P.C.R.

Catalogul expoziţiei, deschisă întâi la Haga, apoi la Amsterdam, (*Tentoonstelling van Roemeensche Kunst*, Gemeente Museum voor Moderne Kunst te s-Gravenhage – 3 tot 25 Mai 1930), având comisari pe Alexandru Busuioceanu, Oscar Walter Cisek şi Ştefan Neniţescu, cuprindea 230 numere (92 picturi, 109 desene, acuarele, gravuri, 29 sculpturi – p. 23 – 40, repr. p. 47 – 72). Prefaţa (p. 15 – 20) era semnată de Şt. Neniţescu. Expoziţia a fost după aceea itinerată în Belgia, la Bruxelles (*Exposition d'art roumain moderne* à l'occasion du centenaire de l'Independence belge a Bruxelles, Galerie Giroux – 20 juillet – 10 août 1930).

Picturii pregrigoresciene îi fusese consacrată o mică expoziţie de studiu în 1923, organizată de Fundaţia culturală Principele Carol. Puţine picturi de C. Lecca, G. Tattarescu, Aman şi acuarele de Szathmârv figuraseră în *Exposition d'Art Roumain*. Congres de la presse latine, Bucarest 1927. Selecţia propusă de expoziţiile din Olanda şi Belgia din aceşti artişti premoderni era într-adevăr, până atunci, cea mai atent meditată.

Este vorba de micul tablou (26, 5 x X 47, 5 cm) datând dintre 1872 – 1875 din colecţia Maria Chihăescu, reprodus în monografia lui V. Cioflec din 1925, repr. 30, şi, după expoziţia din Olanda, în G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, ed. II, Bucureşti 1943, repr. 57, şi în monografia lui K.H. Zambaccian din 1945, repr. 38… *Iarna* lui Andreescu" este faimoasa *Iarna la Barbizon* din 1881, din colecţia K.H. Zambaccian.

Expoziţiile din Olanda şi Belgia includeau trei opere de Constantin Brâncuşi (nr.

206 – 208, în Olanda; nr. 212 – 214 la Bruxelles): *Cap de copil*, piatră, atunci în colecţia Gh. D. Mugur, azi

dispărut; *Cap de muză* (de fapt Mademoiselle Pogany, un studiu preliminar), bronz, atunci în colecţia C. Cutzescu-Storck, azi dispărut; *Pasărea Phoenix* („Pasărea măiastră"), atunci în colecţia Cecilia Cuţescu Storck (de fapt, ca şi precedenta, numai în custodie, fiind încă proprietatea artistului), azi la Des Moines Art Center (această lucrare din urmă reprodusă în catalog, respectiv p. 67 şi 69). Reproducerea acestor lucrări şi date bibliografice (mai ales din presa belgiană) în Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuşi în România*, Bucureşti 1974. Catalog nr! 13 B, 17 B, 19 B, p. 235 – 236; 243; 248 – 250.

Asocierea dintre viziunea celor doi sculptori a fost reţinută de critica sculpturii lui Brâncuşi. Astfel Herbert Read (*A Concise History of Modern Sculpture*, Londra, 1964, p. 116) vorbeşte de o influenţă a cubismului la amândoi, iar C. Argan (*Archipenko* în *Studi e Note* II, Roma, 1968, p. 110) compară tendinţa lor comună spre „sculptura absolută".

„Arcul de „triumf" de la Şosea – monument de paie al arhitecturii româneşti de azi": formulă sarcastică spre a condamna nepăsarea cu care era menţinută, după opt ani, construcţia provizorie ridicată din lemn şi stuc în 1921, cu prilejul proclamării Unirii tuturor Românilor, construcţie ornamentată, degradată şi ajunsă într-o stare precară, stârnind după 1923 dese intervenţii polemice în presă. De-abia în 1935 1936 va fi construit din beton armat şi piatră, decorat cu basoreliefuri, actualul *Arc de Triumf* (inaugurat în septembrie 1936), opera arhitectului Petre Antonescu. (Asupra istoriei ridicării *Arcului de Triumf* v. Virgiliu Teodorescu, *Arcul de Triumf – Contribuţii documentare* în „Studii şi cercetări de istoria artei", XVI (1969), p. 338 – 340.

Salonul Oficial de arhitectură şi arte decorative a început să fie organizat anual, paralel cu cel de pictură şi sculptură şi cu cel de desen şi gravură, din 1929, dar nu a

durat decât până în 1931 inclusiv.

Proiectul vizat aici era cel datorat arhitectului G. Cristinel, care avea să expună după concurs un desen la Salonul Oficial de arhitectură şi arte decorative din 1930 (*Catalog* nr. 22 „Palatul Cultural Constanţa – desen”).

Catedrala ortodoxă din Cluj a fost ridicată în 1923 – 1925 după planurile arhitecţilor

Pomponiu şi G. Cristinel şi a provocat adesea numeroase critici pentru incongruenţele sale stilistice (v. şi Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, Bucureşti 1965, p. 468 – 470).

„Logica materialelor înseşi creează şi logica stilului”: e un principiu arhitectonic elaborat în istoria stilurilor de către marele arhitect german şi teoretician al arhitecturii, Gottfried Semper in lucrările sale din 1852: *Wissenschaft, Industrie – und Kunst* şi 1863: *Der Stil în technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*.

Palatul Telefoanelor a fost construit în 1933 după planurile arhitecţilor americani Louis Weeks şi Walter Froy. Era în 1938 cel mai înalt edificiu bucureştean (53 m).

În legătură cu degradata construcţie provizorie a Arcului de Triumf şi cu repetatele polemici din presă în jurul ei, v. nota. 175.

Monumentul Infanteriei fusese ridicat în porţiunea de la Şoseaua Kiseleff numită atunci Rondul I, şi era o masă enormă de piatră şi bronz, având ca autori pe arh. N. Georgescu şi sculptorul I. Jalea. *Statuia lui Spiru Haret*, realizată după 11 ani de la respingerea faimosului *Monument al lui Haret Fmtina arhaică* al lui Brâncuşi, fusese înălţată în 1935 şi este opera sculptorului I. Jalea. Brâncuşi sancţiona în 1938 judecata severă de aici a lui Busuioceanu: „Am văzut pe Haret în redingotă în faţa Universităţii aliniat soldăţeşte într-o defilare de statui. O oroare arhitectonică şi plastică”. (V. Barbu Brezianu, op. cit. p. 23) Busuioceanu va întâmpina cu rezerve şi cu un alt

prilej sculptura lui I. Jalea.

Pictura, fiică legitimă a Naturii: Busuioceanu glosează aici în jurul unei definiţii şi laude a picturii din *Tratatul de pictură* al lui Leonardo da Vinci (în mss. Urbinos, 46, 5 a), care într-un manuscris original (B. N. 2038, 20 a) sună astfel: „Se tji sprezzerai la pittura… tu sprezzerai una sottile inventione la quale con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualită delle forme… e veramente questa e scientia, e legitima figliuola di natura. (*The Literary Works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited… by Jean Paul Richter, nr. 652)

Definiţia lui Leonardo da Vinci se află în *Tratatul de pictură* (Ms. Urbinos, 20 a): „La scultura non e scientia, ma e arte meccanichissima".

După articolulconsacrat expoziţiei lui Theodorescu-Sion din 1932 (v. pag. 116 – 117), Busuioceanu revine acum mai amplu asupra picturii acestuia. Portretul critic de aici este reluat în ziarul „România" din 6 aprilie 1939, cu unele variante în ce priveşte ultimele trei paragrafe. Întrucât acolo apar şi unele observaţii şi nuanţe critice noi, vom reproduce mai jos, la momentul intervenirii transformărilor respective, aceste paragrafe.

18 fi. De aici, textul eseului critic din „Gândirea" 1935 continua, în articolul necrolog din „România" 6 aprilie 1939, într-o versiune revăzută, astfel:

„… leit-motivul ce constituie melodia lor interioară.

În vremea din urmă mai cu seamă, pictorul părea să fi ajuns mai conştient decât oricând de sensul muzical al artei sale. Peisajele limpezi, încheiate în suple linii ondulate, figuri de femei zugrăvite cu o graţioasă întorsătură de penel, naturi moarte de un aspect dulce, ordonate armonic ca nişte arpegii colorate se succed într-o viziune de ansamblu, al cărei limbaj e făcut din claritate şi eleganţă.

E drept, toată această armonie se deşfăşoară – dacă

pot duce mai departe comparaţia

— Mai mult în sensul unei linearităţi melodice decât în orchestraţia complexă a unei dezvoltări simfonice. În această privinţă, ultimele expoziţii ale artistului au fost cu totul concludente. Încercări mai vechi arătaseră străduinţa lui asupra unor calităţi mai intime ale paletei şi dorinţa de a obţine din teme coloristice şi plastice efecte mai variate şi mai multiplu armonizate. Asemenea încercări îl apropiaseră câteodată de Derain.

Dar temperamentul lui Theodorescu-Sion nu mergea către analiză şi complexitate, după cum era puţin înclinat către o expresie subordonată realului. Sensibilitatea lui se degaja uşor de asemenea constrângeri, pentru a se avânta în lumea mai volubilă a fanteziei şi a formelor decorative. Expoziţiile lui din urmă arătaseră îndeajuns acest lucru. Pictorul părăsise încercările de cromatism complicat şi de plăsmuire mai sintetică a formei; trecuse la o expresie cursivă, în care fluiditatea formelor şi a culorilor, ritmica accentuată a armoniilor defineau toată mplodia simplă şi clară a sentimentului ca şi a viziunii sale.

Era realizarea cea mai logică a acestui temperament, pentru care lumea formelor şi a concretului părea să iasă din ineluctabile necesităţi de muzicalitate. Imaginaţie şi sentiment erau pline de acel impuls pe care pictorul a izbutit să-i traducă nu odată în opere cu mâna de maestru”.

Aceste anecdote se referă la următoarele episoade pitoreşti din istoria relaţiilor dintre artişti şi public.

— Artistul care îşi distruge statuia din pricină că un ciubotar a găsit-o rău încălţată, este o versiune caricată, transferată în sculptură, a unui episod din viaţa marelui pictor grec Apelles (secolul al IV-lea î.e.n.), relatat de Pliniu (*Naturalis Historiae*, XXXV, 84) şi reluat de alţi scriitori antici, ca de pildă Aelianus Claudius (*Varia Historia*, XII, 41): pictorul, acceptând critica pe care un

cizmar o făcea reprezentării unei sandale, operează îndreptarea cuvenită, dar când ciubotarul începe să-şi dea cu părerea şi despre alte amănunte ale picturii, îl opreşte drastic, cu replica „Ne supra crepidam şutor judecaret” (ciubotarul să nu judece dincolo de încălţări), care a devenit de atunci (cum semnalează chiar amintitul Aelianus) şi a rămas şi azi o sentinţă proverbială sancţionând pernicioasa transgresare a competenţei: „Ne şutor ultra crepidam!”

— Anume detalii anatomice ale unor nuduri din *Judecata de apoi*, dezaprobate de unele critici ipocrite chiar în momentul realizării frescei, erau acoperite prin pictarea unor draperii de către Daniele da Volterra, în jurul anului 1547, la porunca papei Paul al IV-lea. Ulterior, în două rânduri încă, numărul unor asemenea draperii avea să fie sporit.

— El Greco trebuia să dea, în 1579, în faţa preţuitorilor (*tasadores*) clerici ai catedralei din Toledo, o declaraţie privitoare la unele licenţe de reprezentare şatră din pictura sa El *Espolio* din sacristia catedralei (G. Manuel

Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, I. p. 178 – 185).

— „Palatul de cristal” este una din operele de pionierat ale arhitecturii moderne şi fusese construit la Londra în 1851, cu prilejul Expoziţiei Universale, de arhitectul englez Joseph Paxton.

— Statuia ecvestră luată drept maşină de cusut: trebuie să fie vorba de sculptura *Le Cheval* a lui Raymond Duchamp-Villon, realizată în 1914 (Muzeul de Artă Modernă, Paris), fuziune de forme anatomice simplificate şi structuri mecanice, provocând într-adevăr o sugestie de maşină şi marcând prin acest dinamism sistematic al compoziţiei sale de forme geometrice, o cucerire originală a sculpturii cubiste de avangardă.

— „Pictorul reputat... care ameninţă chiar să

sfârşească o frescă”, este o aluzie maliţioasă la pretenţioasa şi în multe privinţe ridicol academica „Mare frescă a Ateneului”, pe care Costin Petrescu o începuse în septembrie 1933 şi o va sfârşi în aprilie 1937.

„Maşina de locuit” („Machine a habiter”) este faimoasa definiţie pe care o da casei, în spiritul angajării arhitecturii în viaţa lumii moderne, Le Corbusier, în volumul său *Vers une archilecture nouvelle* din 1926 (ed. II-a, 1931, p. 193, capitolul „La maison en serie”).

Statuia lui Spiru Haret este opera lui Ion Jalea; statuia lui Gheorghe Lazăr, ridicată în 1886, a lui Ion Georgescu, iar cea a lui

Heliade Rădulescu, înălţată în 1879, a lui Ettore Ferrari. Monumentul Infanteriei, ridicat la începutul şoselei Kisseleff, are ca autori pe arh. N. Georgescu şi sculptorul I. Jalea (v. şi p. 123 cu respectivele note).

Monumentul lui I.C. Brătianu, sculptură în granit de I. Mestrovici, avea să fie instalat în micul parc din spatele fostelor aşezăminte Brătianu (pe actuala stradă a Fundaţiei). Este conservat în prezent în depozitul Muzeului de Artă al Municipiului.

La *Expoziţia Universală de la Paris* din 1937, care avea ca temă „Artele şi tehnica în viaţa modernă”, Al. Busuioceanu a făcut parte din Comisariatul general al Pavilionului României (v. şi nota 165). Comisariatul îşi începea activitatea încă din aprilie 1936, adresând prin presă o seamă de apeluri „celor mai de seamă creatori din toate domeniile de manifestări şi muncă românească” şi lansând concursuri (cf. Irina Fortunescu, *Corespondenţa Tonitza-şirato* în voi. *Pagini de artă modernă românească*, Bucureşti, 1974, p. 145). Din această activitate pregătitoare face parte şi acest articol introductiv al lui Al. Busuioceanu.

Este vorba de marea expoziţie organizată în 1925 la Paris: *Exposition Internaţionale des Ai ts Decoratifs et*

Industriels modernes, avriloctobre, 1925, expoziţie ce definea stilul *Art-Deco*.

În legătură cu participarea lui Al. Busuioceanu la organizarea prezentării României la Expoziţia Internaţională din 1937 de la Paris, v. notele 165 şi 191.

Comemorarea centenarului Nicolae Grigorescu din 1938 începea cu o mică expoziţie improvizată în pripă de directorul de atunci al Pinacotecii Municipiului, domnul G. Severeanu, expoziţie care, adunând numai opere minore şi numeroase falsuri, provoca intervenţia categorică a lui Al. Busuioceanu, ce avea să stârnească într-adevăr o discuţie aprinsă în presa vremii. Articolul este important pentru istoria operei lui Grigorescu şi pentru ilustrarea climatului etic al culturii noastre de atunci, în care Busuioceanu nu pregeta să-şi asume cu rigoare responsabilitatea sa de critic.

„Asupra acceptării datei de 15 mai 1838, ca dată de naştere a lui Nicolae Grigorescu v. G. Oprescu [– R. Niculescu], *Nicolae Grigorescu*, I, Bucureşti 1961, p. 13 şi 257.

19 fi. Busuioceanu exprima în aceste rânduri convingerea că e necesară descoperirea „adevăratului" Grigorescu, în sensul unei radicale interpretări moderne a operei, cu o riguroasă apreciere a valorilor picturale durabile, neabătută de consideraţii extrinsece – operaţie critică pe care stadiul culturii noastre interbelice, confruntat desigur cu progresele realizate atunci în critica literară, se cuvenea să o reclame, şi despre a cărei realizare nu credem că se poate vorbi cu deplin temei nici astăzi, în acelaşi sens avea să intervină şi G.M. Cantacuzino.

197. Catalogul Pinacotecii Municipiului (înfiinţată în 1933), ce avea să apară în 1940, înregistra numai opt opere de N. Grigorescu: şase picturi (una din donaţia Movilă) şi două desene (*Pinacoteca Municipiului Bucureşti*

– *Catalog*, Bucureşti 1940, p. 13 – 14 şi 21 – nr. 36 – 42 şi 184).

19!! Tabloul, care făcuse parte mai înainte din colecţia Tache Ionescu, era cunoscut până atunci prin reproducerea din albumul *Expoziţiei Generale* din 1906 şi din monografia lui Virgil Cioflec din 1925 (repr. p. 22). În acelaşi an 1938 avea să figureze şi la expoziţia centenarului de la Dalles (catalog nr. 23) şi să fie reprodus în monografia lui Fr. Şirato, apărută la Bruxelles. În prezent la Muzeul Zambaccian, figura în *Expoziţia Nicolae Grigorescu* de la Muzeul de Artă al RPR din 1957 (*Catalog* de Remus Niculescu, nr. 53, repr. X).

O campanie zgomotoasă de presă (desfăşurată mai ales în ziarele „România”, „Timpul”, „Semnalul”), desigur alimentată şi de mărunte interese politice uneori, avea să urmeze acestei intervenţii a lui Busuioceanu. Se vorbea şi despre alte falsuri Grigorescu, se aminteau diverse anecdote în legătură cu falsificarea tablourilor. Interveneau în polemică, mai răspicat sau mai neutru, în sprijinul afirmaţiilor lui Busuioceanu: K.H. Zambaccian – primul care vizitase expoziţia şi protestase oral, fiind după aceea admonestat într-o scrisoare de către directorul Pinacotecii (cf. „România”, 5 iunie 1938), Fr. Şirato, Gh. N. Grigorescu – fiul pictorului – Jean Al. Steriadi, M. Simionescu-Râmniceanu, Marius Bunescu, Theodorescu-Sion, Iosif Iser. Singură Cecilia Cuţescu-Sorck avea cuvinte elogioase despre expoziţie, căci socotea, cu o curioasă ingenuitate, că „n-are nicio importanţă dacă sunt şi falsuri” (cf. „Timpul”, 9 iunie 1938). Al. Busuioceanu revenea peste două zile, arătând urmările serioase ale chestiunii, ce impuneau lămurirea opiniei publice şi cerând pentru aceasta instituirea unei comisii de expertiză. Scrisoarea sa apărea tot în ziarul „România”, din 6 iunie 1938:

„PROCESUL FALSURILOR GRIGORESCU Precizările

domnului Al. Busuioceanu *Domnule Director*

Faptul fără precedent pe care l-am semnalat în articolul meu de alaltăieri cu privire la Expoziţia „Comemorativă” Grigorescu de la Muzeul Municipal unde, sub auspicii oficiale, un număr foarte mare de falsuri şi tablouri anonime sunt prezentate drept opere ale maestrului a trezit, cum era explicabil, comentariile uimite ale presei şi ale publicului.

Mă aşteptam să citesc şi explicaţiile grabnice ale Direcţiei Muzeului împricinat, sau ale organizatorilor expoziţiei. Aceste explicaţii n-au fost date până acum.

Cum nu aş dori însă ca afirmaţiile mele să rămână necontrolate, nici ca un fapt atât de grav să fie trecut cu vederea, revin asupra acestei chestiuni, de rândul acesta cu rugămintea insistentă adresată Ministerului Artelor de a interveni pentru ca expoziţia să nu fie închisă şi niciun tablou expus să nu fie retras până când un juriu de persoane competente nu va fi făcut un examen amănunţit tablourilor pentru a verifica autenticitatea lor.

Pentru ca autoritatea acestui juriu să nu poată fi în niciun fel contestată, îmi îngădui să propun a fi invitate să se pronunţe următoarele persoane, a căror competenţă este în afară de discuţie:

dl. G. Petraşcu, membru al Academiei Române şi director al Pinacotecii Statului; dl. Al. Tzigara-Samurcaş, profesor, director de muzeu şi inspector general al artelor; dl. George Oprescu, profesor şi director de muzeu; pictorul Marius Bunescu, director de muzeu; pictorul Fr. Şirato, profesor şi conservator de muzeu; pictorul J. Steriadi, director de muzeu; dl. Virgil Cioflec, colecţionar şi critic de artă; domnii K. Zambaccian şi procuror Al. Răşcanu, colecţionari şi buni cunoscători ai artei româneşti.

Iar pentru a aduce o completare afirmaţiilor mele precedente, mai semnalez deocamdată încă două falsuri expuse la Muzeul Municipal, un desen şi o acuarelă date

drept opere ale lui Andreescu. Acestea sunt semnate cu numele pictorului şi provin tot din colecţia domnului Dr. G. Severeanu.

Cu mulţumiri pentru ospitalitate şi cu cele mai alese sentimente.

Al. Busuioceanu.

După această nouă intervenţie, directorul Pinacotecii Municipiului, Dr. G. Severeanu, răspundea în sfârşit; Al. Busuioceanu venea cu o replică ce aducea noi argumente în legătură cu alte falsuri evidente şi punea în discuţie anumite contingenţe de ordin moral ale chestiunii – atestate de altfel în presă şi documentele de arhivă, şi asupra cărora nu are desigur rost să zăbovim aici. Noua intervenţie a istoricului apărea în numărul din 7 iunie 1938 al ziarului „România”, şi e interesantă prin datele ce le furnizează asupra unor tablouri care au circulat abuziv sub numele de autor al lui Grigorescu:

„ÎN CHESTIUNEA FALSURILOR GRIGORESCU

Dl. Dr. Severeanu răspunde în sfârşit afirmaţiilor mele că în Expoziţia Grigorescu de la Muzeul Municipal un mare număr de tablouri nu aparţin artistului, purtând semnătură falsă, sau fiindu-i atribuite fără nicio justificare.

Răspunsul domnului dr. Severeanu în ziarul Timpul de ieri este destul de nervos – ceea ce nu este un semn bun – şi mă acuză de rea-credinţă. Acest mod de apărare mi se pare însă prea simplu pentru a fi primit într-o împrejurare atât de gingaşă.

Rea-credinţă, de ce? Ce înseamnă rea-credinţă pentru domnul doctor? Ar fi rea-credinţă dacă domnia-sa ar putea spune că eu fac afirmaţii duşmănoase din vreun interes personal. Dar care poate fi interesul meu personal în această afacere? Eu sunt un amator de polemici: acest lucru se poate cunoaşte din activitatea mea obişnuită. N-am făcut niciodată şi nu fac negoţ de artă. Aş dori ca acest lucru să-i poată spune dl. doctor şi despre domnia-sa. Dl.

doctor nu mă poate bănui nici că urmăresc să-i iau locul la Muzeul Municipal, pentru că şi de mi s-ar oferi acest loc I-aş refuza, fiind de părere că muzeul acesta, aşa cum e conceput, nu are niciun rost şi ar trebui desfiinţat. În sfârşit, nu am nici măcar vreun fel de raport cu dl. dr. Severeanu, sau de atingere cu domnia sa în profesiunea mea, pentru a se putea crede că afirmaţiile mele a. r porni din vreo animozitate personală.

Nu poate fi vorba, prin urmare, de rea-credinţă din partea mea, sau de vreo intenţie nemărturisită, ci numai de nervozitatea domnului doctor, rău sfătuitoare pentru apărarea propriei cauze.

Căci ce răspunde dl. doctor la afirmaţiile mele precise, în afară de această inutilă insinuare? Invocă pietatea sa pentru Grigorescu şi dorinţa de a face o expoziţie în care să înfăţişeze activitatea artistului, de la icoanele pictate pentru Căldăruşani, Zamfira şi Agapia, până la ceea ce domnia sa numeşte „un tablou pictat în ultimul an al vieţii artistului” (în realitate un tablou fals) din „Colecţiunea” Pascu Wolf.

La această primă lămurire, care nu se referă în mod precis decât la un singur tablou, e necesar să fac numaidecât o rectificare: „colecţiunea” Pascu Wolf, cum o intitulează dl. dr. Severeanu, este în realitate *prăvălia Pascu Wolf* care, mi se spune, se găseşte pe Calea Victoriei, şi vinde mobile, obiecte uzate şi tablouri. Dl. dr. Severeanu adaugă că acest tablou ar fi fost cumpărat de un prieten al d-sale, azi decedat, de la Grigorescu însuşi. Dar prietenul e decedat şi, din păcate, afirmaţia domnului doctor, imposibil de controlat. Ar trebui, pentru a se con+ 1 nu ariresăm domnului Pascu Wolf, în a cărui „colecţiune se găseşte azi tabloul. Nu va

7 icu eftoi refu’za asemenea investigaţii, care se pa. ™e.

Tabloul e fals, şi pentru a se constata acest lucru nu

este nevoie de niciun certificat de onor, mai ales când nimeni nu îl poate da…

În acelaşi pasai, dl. dr. Severeanu aminteşte şi de icoanele de la Zamfira. Sunt mti-adevăr în expoziţia de la Muzeu două astfel de mici icoane, pe care le expune cu menţiunea „fra – mentf? din epitaful (de la m-rea Zamfira1. Eu nu le-am suspectat şi nici nu prea m-am oprit ™a lor pentru ci nu mi-au părut a prezenta mult interes. Dar dacă într-adevăr icoanele provin de la în rea Zamfira, mi-aş îngădui să întreb în treacăt, ce caută ele în colecţia d-lu dr Severeanu? S-a desfiinţat mănăstirea, sau obiectele careu aparţin au fost puse în vânzare. De acest lucru are însă mai multă cădere decât mine să se ocupe Comisia monumentelor istorice.

Dl dr Severeanu este contrariat însă de faptul că despre unul din tablourile din colect să intitulat Muma pădurii” am afirmat că nu e semnat, şi acest lucru ar proba reaua mea credinţă De ce rea-credinţa? N-am observat semnătura. Dar dacă tabloul este într-adevăr semna, atunci faptul e şi mai grav. Nu mai e vorba de un tablou atribuit fără justificaie lui Grigores u, ci de un fals categorii pentru că pictura pe care dl. doctor o consideră de la Barbizon, n-are niciun raport nici cu Barbizonul, nici cu penelul lui Grigorescu.

Mai menţionează dl. dr. Severeanu două bucăţi din colecţia domnului dr. Kauffmann despre care spune că s-ar afla documente autentice. Dacă asemenea documente există, e inutil să le discut acum. Mă voi înclina în faţa lor când vor fi date la iveala.

Cât priveşte tablourile din propria sa colecţie, renunţând să dea vreo lămurire mai precisă dl dr. Severeanu invocă mărturia domnului J. Stenadi, care ar fi apreciat aceste tablouri drept opere ale lui Grigorescu. Îmi pare rău pentru dl. dr. Severeanu ca şi acest certificat de autenticitate îi este infirmat de dl. Steriadi însuşi. Înainte

de a fi luat eu cunoştinţa de răspunsul domnului doctor Severeanu, din proprie iniţiativă dl. J. Steriadi mi-a semnalat articolul din Timpul, declarându-mi că domnia sa nu a exprimat niciodată astfel de aprecieri. Îmi îngădui să semnalez acest fapt, pentru că desigur dl. J. Steriadi însuşi va găsi util ca lucrul să fie clarificat.

Dar răspunsul domnului dr. Severeanu mai conţine şi o declaraţie pe care trebuie să o sublimez pentru că ea întrece orice aşteptări şi poate rezolva singură acest caz. Citez propriile cuvinte ale directorului Muzeului Municipal, în forma şi stilul lor: …

Iată pentru ce am expus acele 40 tablouri dintre care W îmi aparţin şi pe care voiam a le dărui muzeului nostru, dar pe care astăzi le voi pune în vânzare, expunându-le în vitrma unui anticar”. v A

Dl dr Severeanu ne dezvăluie astfel, într-un moment de enervare, adevăratul gând din care a ieşit această nefericită expoziţie. Nu era vorba deci de un act de pietate pentru memoria lui Grigorescu, căci nu s-ar fi putut supăra acum dl dr. Severeanu pânamtr-atâta meiţ să se întoarcă împotriva lui Grigorescu însuşi, renunţând de a mai face o donaţie de-fe

Dar era vorba de o expoziţie care putea înlesni vânzarea unor tablouri… Aşa ne explicam şi prezenta în aceeaşi expoziţie a unor tablouri provenind direct de la negustori cuiri e cazul tabloului menţionat al domnului Pascu Wolf, pe care dl. dr. Severeanu d apară cu atâta grijă.

Dl dr Severeanu va expune deci aceste tablouri spre vânzare în vitrina unui anticar (poate în vitrina domnului Pascu Wolf?). Dar ştie domnia sa că în alte ţări unui direct, Dr de muzeu şi oricărui funcţionar din administraţia artelor îi este interzis să facă negoţ cu arta Cred de altfel că o asemenea interdicţie trebuie să fie şi în legile noastre, şi chiar dacă nu ar fi, ea este moralmente de la sine

înţeleasă.

Dl. dr. Severeanu nu este însă la primul său act de negoţ cu obiecte de artă E destui de cunoscut faptul că acest negoţ este o ocupaţie a sa predilectă. Ni se pare ca chiar nu e mult, domnia sa a avut şi un proces cu statul, în care s-a dovedit că îşi însuşise o candelă brmcovenească de la o biserică din Bucureşti şi că vânduse această candela unui anticar de peste graniţă. În urma procesului cred că domnia sa a trebuit să răscumpere acea candela şi să o restituie bisericii păgubite.

Acest singur lucru, ca şi declaraţia de mai sus a domnului dr. Severeanu mi se pare că sunt suficiente pentru a lămuri limpede aspectul moral al chestiunii. Şi nu cred că va fi nevoie după aceasta de prea multe investigaţii pentru a determina calitatea „Grigoreştilor" expuşi la Muzeul

Municipal.

Ce ne rămâne de făcut, este să urăm domnului doctor Severeanu să aibă noroc la vânzareaproiectată a Grigoreştilor săi, pentru ca măcar acum să-şi aibă tot românul Grigorescul lui.

În urma insistentei campanii de presă – ce a durat mai mult de o lună – primăria se vedea obligată să instituie, la 19 iunie, comisia de anchetă reclamată de Busuioceanu, cu următoarea componenţă: Al. Tzigara-Samurcaş

(preşedinte), Jean Al. Steriadi, Fr. Şirato, Dr. I.N. Dona, K.H. Zambaccian. Raportul comisiei, depus la 3 iulie, confirma aserţiunile criticului şi sancţiona închiderea expoziţiei. G. Oprescu – cronicar cu susţinută activitate în acei ani, trebuind să se ocupe de manifestările consacrate comemorării lui Grigorescu

— Nu se pronunţa asupra expoziţiei, considerând-o numai expresia grăbită a unui zel, dar formula rezerve faţă de acţiunea critică a lui Al. Busuioceanu („Universul", 10

iunie 1938 şi *Comemorarea lui Grigorescu* în „Viaţa românească”, XXX (1938), nr. 7, p. 111 – 116, culeasă în volumul *Doi ani de critică artistică*. Bucureşti 1939, p. 98 – 99); rezerve pe care le justifica printr-o dilemă, ale cărei alternative, încercau să ajungă la concluzia că „memoria lui Grigorescu ar fi apărut întinată”.

Miorcanii, moşia părintească de pe malul Prutului, în sudul judeţului Dorohoi, a constituit una din statornicele surse de inspiraţie ale poeziei lui Ion Pillat, de la volumul de tinereţe, din 1919, *Grădina între ziduri*, până la *Dintr-un jurnal de vară* din 1942. Apărut chiar în preajma acestei expoziţii a soţiei sale, era volumul *Umbra timpului* (1937), impregnat în întregime de vibraţia meditativă a ambianţei de la Miorcani, care se afla şi la originea ciclului *Elegii* din *Caietul verde* (1932), precum şi a unor poeme din *Limpezimi* (1928). Balcicul, pe care poetul îl descoperise în 1934, era prezent în inspiraţia volumelor sale *Poeme într-un vers* şi va da titlul unui întreg volum de poezii în 1940. Cele trei călătorii în Grecia ale lui Ion Pillat, au nutrit inspiraţia volumelor sale din 1933 (*Scutul Minervei*), din

(*Poeme într-un vers*) şi mai ales a celui din 1937 (*Ţărm pierdut*), acesta din urmă contemporan deci cu picturile Mariei Brateş semnalate în cronica lui Busuioceanu. Asupra acestor orizonturi ale inspiraţiei care au fecundat opera poetului, edificatoare sunt chiar propriile lui *Mărturisiri* din 1941.

Saloanele Oficiale se ţineau în acei ani într-un pavilion al Casei Grădinilor, construit în stil neoclasic de arh. Duiliu Marcu şi situat pe partea stângă a şoselei Kiseleff, la rondul I (azi dispărut).

Juriul Salonului Oficial din 1938 era alcătuit, în afară de preşedintele său de rigoare, ministrul instrucţiunii, din pictorii I. Theodorescu-Sion, M. Bunescu, P. Iorgulescu-Yor.

Ressu, A.G. Verona şi sculptorii I. Jalea.

Medrea, C. Themeli.

Pentru istoria şi explicaţia ideologică a. transformărilor economice şi a evenimentelor politice din acel an 1938 – în februarie era instaurată dictatura regelui Carol II – v. Alexandru Gh. Savu, *Dictatura regală (1938 – 1940)*, Bucureşti, ed. Politică, 1970; şi Roman Moldovan, *Economia României în perioada 1934 – 1938* în voi. „Progresul economic în România", 1877 – 1977, Bucureşti, ed. Politică, 1977, p. 257 – 275.

20 i. Marius Bunescu şi Jean Al. Steriadi dobândiseră în 1938 Premiul naţional pentru pictură, decernat anual de către Academia Română.

205. La a XXI-a Expoziţie de artă internaţională de la Veneţia din 1938 – manifestare bienală la care ţara noastră nu mai participase din 1924 – România avea pentru prima oară un pavilion propriu, realizat (după planurile arhitectului Valentin Iorga) datorită stăruinţelor lui Nicolae Iorga, care obţinuse fondurile prin subscripţiile publice ale Ligii Culturale. Comisarul expoziţiei fusese în acel an Nicolae Iorga, şi faţă de selecţia acestuia din arta contemporană denota oarecare rezerve fraza următoare a lui Busuioceanu.

20 G. Expoziţia universală de la New York din 1939 avea ca temă generală „lumea de mâine". Participarea românească, organizată, ca şi la Barcelona în 1929, ca şi la Paris în în de profesorul Dim. Guşti, consta dintr-o „Casă românească" şi un „Pavilion Oficial", la construirea şi decorarea cărora aveau să contribuie arhitecţii Octav Doicescu şi respectiv G.M. Cantacuzino, precum şi numeroşi artişti români contemporani. Cele două pavilioane româneşti îşi propuneau să ilustreze permanenţa tradiţiilor folclorice în viaţa cotidiană şi dezvoltarea instituţiilor sociale şi culturale din România acelor ani. Străduinţele artiştilor realizatori ai expoziţiei aveau să stârnească într-adevăr un viu interes peste ocean

(vezi arh. G.M. Cantacuzino, *Afirmarea românească peste ocean* în „Artă şi tehnică grafică”, caietul 11, mart.
— Iun. 1940, p. 37 – 25).

207. Comparaţia dintre pictură şi poezie, prin referirea la cele două simţuri ce le guvernează, este formulată de mai multe ori de Leonardo da Vinci în cuprinsul capitolului dedicat obişnuitei, la acea vreme, confruntări între diversele arte („Paragone”). În termenii referiţi de Busuioceanu, ea se afla exprimată în Codex Urbinos 9 a – 10 a: „La pittura e una poesia che şi vede e non si sente, e la poesia e una pittura che şi sente e non şi vede”.

2.08. Societatea „Tinerimea Artistică” a luat fiinţă la Bucureşti, la 3 decembrie 1901, avându-şi originea în iniţiativa a cinci artişti români aflaţi pentru studii la Paris (Kimon Loghi, Ipolit Strâmbulescu, Ştefan Popescu, Gheorghe Petraşcu şi Frederic Storck), cărora în ţară li se asociau, ca membri fondatori, Ştefan Luchian, Nicolae Vermont şi Constantin Artachino. Prima expoziţie a societăţii se deschidea la 1 martie 1902 în sălile Ateneului Român, şi avea să fie urmată de expoziţii anuale ce se vor deschide regulat în fiecare primăvară până în 1947, cuprinzând de obicei sute de lucrări ale unor numeroşi artişti contemporani. În perioada dinaintea primului război mondial, expoziţiile „Tinerimii Artistice” constituiau cel mai important şi mai comentat eveniment artistic al anului (v. G. Murnu, Prefaţa la *Catalogul celei de-a XXIV-a expoziţii de pictură şi sculptură a societăţii Tinerimea Artistică*, Bucureşti, 1925). În primii ani ai expoziţiilor sale, „Tinerimea Artistică” a putut fi considerată – mai ales prin operele pictorilor minori ce constituiau nucleul ei cel mai reprezentativ (K. Loghi, A. Verona, Ip. Strâmbu, Şt. Popescu, N. Vermont, C. Artachino) – ca exponentă a gustului „Secession” al epocii (v. Theodor Enescu, *Simbolismul şi pictura* în voi. *Pagini de artă modernă*

românească, Bucureşti, 1974, p. 15 şi p. 50, n. 29). Luchian a fost prezent în toate expoziţiile „Tinerimii Artistice”, până la moartea sa şi, într-adevăr, mai ales după 1910, când tendinţele rutiniere şi conformiste ale majorităţii membrilor asociaţiei începuseră să devină covârşitoare, dând un ton de mediocritate expoziţiilor, critica de artă saluta prezenţa picturilor lui ca aproape singurul merit artistic al acestor expoziţii, şi drept adevărata glorie a „Tinerimii Artistice”.

Eseul despre Odobescu pe care îl reproducem aici din revista „Convorbiri Literare”, mai apăruse în „Calendarul”, numerele 67 şi

— Din 15 – 16 iunie 1932, precum şi în volumul: AI I. Odobescu, *Pseudokinegetikos*, cu o introducere şi note de Al. Busuioceanu. Craiova, Editura Scrisul Românesc, f. a. [1932], colecţia „Clasicii Români Comentaţi”. El constituia trei capitole ale Introducerii: „Odobescu arheolog”, „Odobescu istoric şi teoretician al artei româneşti” şi „Odobescu profesor de istoria arheologiei” (pag. 15 – 26).

Cele două citate fac parte din conferinţa lui Odobescu rostită la Ateneul Român în 17 decembrie 1872, *Artele în România în periodul preistoric*.

În introducerea din volumul amintit, continuarea acestui paragraf era următoarea (p. 20): „Dar şcoala întreagă a artiştilor de azi care, în arhitectură, în pictură sau în celelalte arte, se străduiesc să dea o expresie autohtonă a creaţiei plastice româneşti, îşi poate recunoaşte iniţiatorul şi teoreticianul cel mai convins în Odobescu, a cărui influenţă a fost mare asupra generaţiei din vreama lui”.

Societatea „Arta Română” (activă între

1918 şi 1924), sub patronajul căreia G. Balş publica primele sale contribuţii la studiul vechilor monumente româneşti, luase fiinţă la Iaşi în martie 1918 din iniţiativa unui grup de pictori aflaţi în refugiu, printre care C. Ressu,

N. Tonitza, Şt. Dimitrescu şi alţi oameni de cultură. În afară de organizarea unor expoziţii anuale, statutul societăţii prevedea la punctul *e*: „cercetarea izvoarelor de artă naţională românească… prin publicaţiuni… iar la punctul *e*: „ocrotirea tuturor monumentelor artistice”.

Titlurile celor trei mari lucrări fundamentale ale lui G. Balş sunt: *Bisericile lui Ştefan cel Mare*, Bucureşti 1926 („Buletinul Com. Mon. Istorice”, XVIII, 43 – 46, 1925); *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacul al XVI-lea 1527 – 1582*, Bucureşti 1928 (BCMI, XXI, 55 – 58, 1928) şi *Bisericile şi mănăstirile moldoveneşti din veacurile al XVII-lea şi al XVIII-lea*, Buc. 1933.

Primul volum al *Esteticii* lui Tudor Vianu apărea în 1934. Eseul lui Busuioceanu, care constituie prima consideraţie critică serioasă asupra gândirii estetice a lui Vianu, salutând ineditul unei realizări teoretice de anvergură, venea deci înainte de apariţia volumului al II-lea al *Esteticii* (1936).

Sub pana lui Leonardo da Vinci, această idee se întâlneşte în următoarea formulare: „… adunque rettamente la dimanderemo [la pittura] nipote di natura, parente di Dio” (Richter, 652). La fel poate fi găsită şi în *Tratatul de pictură* (Urbinas 8 a – 9 a). Expresia provine din Dante (*Inferno* XI, 105 – 108): „Şi che vostr arte a Dio quasi e nipote”, perpetuând un argument din tradiţia antică şi medievală a împărţirii artelor în „Artes Liberales” şi „Artes Mechanicae”.

Alegenor este eseul pe care Ai. Busuioceanu îl consacra personalităţii şi gândirii de excepţie a lui Vasile Pârvan, imediat după prematura stingere din viaţă a marelui istoric şi profesor, memoriei căruia, înconjurată de o aură aproape legendară, aveau să-i fie închinate, la moarte şi ani de-a rândul după aceea, numeroase evocări de către mari scriitori şi oameni de cultură (N. Iorga, D. Gusti, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu – în mai

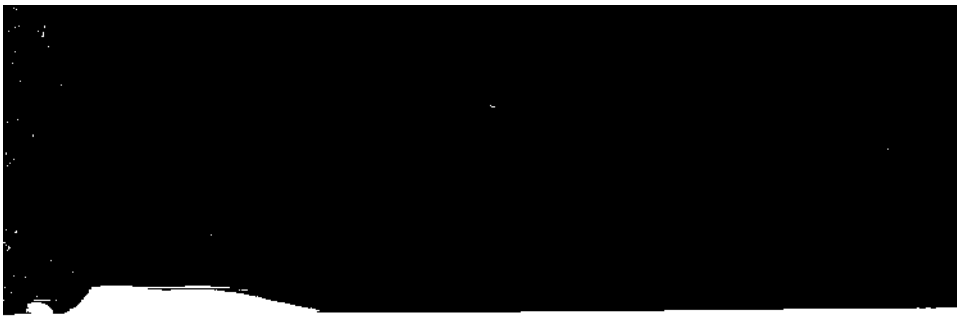
multe rânduri – Em. Bucuţa, Tudor Vianu.

Vasile Băncilă, Tudor Arghezi, Şerban Cioculescu etc). După şase ani, Busuioceanu avea să dedice un nou eseu lui Pârvan, apărut tot în „Gândirea" (XIII, 1 – 2, ian. – febr. 1933) sub titlul *Pârvan singuratecul*, eseu pe care-l citise mai înainte, în ziua de 27 ianuarie 1933, la Fundaţia Dalles, în ciclul de conferinţe al „Analelor române". Eseul respectiv constituia prima biografie intelectuală a lui Vasile Pârvan. Ambele scrieri aveau să fie republicate sub titlul *Pârvan gânditorul* în două ediţii restrânse, întâia în februarie 1933 la Cartea Românească, a doua (cu adaosul unui portret în peniţă de Milita Pătraşcu) la Ramuri, Craiova, în ianuarie 1934. Ultima lor retipărire a fost cca. din culegerea *Ethos*, Bucureşti 1941. „Memorialul" ce face obiectul eseului *Alegenor* fusese publicat de Pârvan ca „inedit" sub titlul *Tăcere*, în volumul *Memoriale*, Bucureşti, Cultura Naţională, 1923 (p. 195 – 225). Sensul estetic major pe care în acest eseu îl descoperea şi îl analiza Al. Busuioceanu în gândirea lui Pârvana prilejuit şi o interpretare recentă a esteticii acestuia (N. Balotă, *Vasile Pârvan şi estetica tăcerii* în volumul *Labirint*, Bucureşti, ed. Eminescu 1970, p. 12 – 22).

Câteva precizări asupra operelor de artă ale Greciei antice evocate aici de V. Pârvan. Primele imagini amintite figurează pe două din cele trei bassoreliefuri cunoscute sub numele *Tronul Ludovisi*, conservate la Muzeul Termelor din Roma, opere ale sculpturii eline din jurul lui 460 î.e.n.: unul reprezentând naşterea Afroditei, altul, o tânără cântăreaţa din flaut. Sculptura din Grădinile Sallustiene („Ortl sallustiani"), păstrată la Muzeul Naţional Roman este o Niobidă murindă, făcând parte dintr-o compoziţie frontonală din prima jumătate a secolului al V-lea î.e.n. şi înfăţişând legenda mitică a Niobei şi a fiilor săi săgetaţi mortal de fiii răzbunători ai Latonei, Artemis şi Apollo. Următoarea este o reprezentare, printre cele atât

de rare, a lui Semele, zeiţă chtonică de origine tracă, îmbrăţişându-şi fiul, Dionysos. Este evocată apoi o scenă de pe un vas attic (secolul VI î.e.n.) – similară cu cea de pe amfora Exechias de la British Museum

— Înfăţişând pe Ahille străpungând cu suliţa pe regina îngenuncheată Pentesilea, venită în fruntea amazoanelor sale spre a da ajutor Troienilor.



ARTĂ UNIVERSALĂ

Contribuţii la studiul picturii italiene prerenascentiste

UN CICLU DE FRESCE DIN SECOLUL AL XI-LEA SAN URBANO ALLA CAFFARELLA[18]

t

Dincolo de poarta S. Sebastián, între Via Appia antica şi Via Latina, valea Caffarella – altă dată valea Nimfei Egeria – duce printre liniile blânde ale câmpiei romane până la S. Urbano. Pe culmea unei coline care domină toată valea, până la biserica Quo Vadis şi chiar mai departe, până la Roma, bisericuţa – pe Vremuri templu păgm – rasare dintre salcâmii şi pinii care o umbresc. Jos, sub colină, fântâna legendară încă vie a Egeriei, poate la fel de veche ca şi templul 1, se iveşte de sub iederă, iar nu departe, către miazăzi şiapus, se află circul lui Maxenţiu şi catacombele S. Sebastián şi S. Calisto. În secolul al II-lea e.n., aici era domeniul unei vile a lui Herodian Atticul, sofistul fără seamăn de bogat, preceptor al viitorilor împăraţi Marc Aureliu şi Lucius Verus, iar în 143 consul al Romei. Identificarea acestei vile, datorată lui Visconti[19], a lămurit îndelungata controversă asupra vechii destinaţii a monumentului, devenit apoi biserică creştină. Astăzi se ştie că micul templu, împodobit cu coloane corintiene de marmură, cu boite şi stucaturi în care se mai poate recunoaşte stilul epocii Antoninilor, a fost la origine un monument sacru dedicat de Herodian Atticul, după anul 161, memoriei soţiei sale Annia Regilla[20]. Inscripţia dedicatorie publicată de Visconti vorbeşte şi de o statuie a Regillei, în care defuncta era înfăţişată de piosul

18 L. Canina: La prima parte della Via Appia dalia porta Capena a BoviUe, Roma, 1853, p. 82 şi urm.

19 Visconti: Iscrizioni greche triopee ora Borghesiane, Roma 1794.

20 R. Lanciani: Pagan and christian Rome, Boston, 1893, p 292. Vezi şi E. Caetani-Lova- telli: Scritti vari, Roma 1898, p. 137; H. Marucchi: Elem. d'arch. chret. Voi. III, Roma 1902, p. 495 şi urm.

devotament al soţului în chip de nimfă urmând pe cele două zeiţe patroane ale templului, antica Ceres şi Ceres cea nouă.

Nu se ştie ce menire a avut pe urmă templul până în evul mediu târziu. Nici itinerariile pelerinilor nici alte documente topografice medievale nu ne spun nimic. Tradiţia creştină I-a legat însă de amintirea sfântului Urban, care într-adevăr a trăit şi a fost martirizat prin aceste locuri în timpul persecuţiilor din vremea lui Marc Aureliu? Aceleiaşi tradiţii i se datorează desigur şi vechea consacrare a monumentului păgm amintirii martirului. Documentele lipsesc însă cu desăvârşire. Atribuirea acestei consacrări lui Pasquale I[21] a fost o simplă presupunere a adnotatorului din 1824 al lui Yenuti. Presupunerea se baza pe faptul că Pasquale a fost cel care a descoperit mormântul sfântului Urban în cimitirul de la Pretestat-o, şi că el a dus relicvele sfântului şi ale celorlalţi martiri în biserica S. Cecilia în Trastevere. Nu era deci imposibil ca tot el să fi dedicat sfântului Urban şi templul de la Caffarella. Această versiune ipotetică a fost apoi preluată de Nibby-[22], care, dând-o drept sigură, a mai precizat şi anul 820, iar pe baza autorităţii sale, versiunea a intrat în toate relatările celor ce s-au mai ocupat de monument. Nimic nu îndreptăţeşte însă această precizare. Singurul document care datează probabil din epoca respectivă este pictura grosolană, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul între sf. Ioan şi sf. Urban, ce s-a păstrat în capela subterană a bisericii. Despre stilul acestei picturi vom vorbi mai târziu. Eu însă nu cred că ar fi fost făcută înainte de secolul al X-lea.

În orice caz, până în secolul al XI-lea, asta e tot ce

---

21 Ridolfo Venuti: Accurata e succinta descrizione topografica delle antichită di Roma, cu adnotări de Stefano Piale Romano, Roma, 1824, voi. II, p. 23 24.

22 A Nibby•• Roma nell’anno MDCCCXXXVIII, Roma, 1839, p. 750.

putem şti cu privire la monumentul respectiv. La începutul secolului al XI-lea, şi mai precis în anul 101 1, cum ni s-a transmis din inscripţia picturilor încă existente, biserica trebuie să fi suferit o renovare generală. Vechea arhitectură ca şi stucaturile bolţii, ale căror urme mai există încă, au rămas neschimbate. Pereţii interiori însă au fost acoperiţi cu mai multe porţiuni pictate, dintre care astăzi au rămas abia jumătate-Documente nu există nici pentru această dată, cu excepţia inscripţiei amintite a cărei veridicitate a fost în mai multe rânduri pusă la îndoială şi a stilului picturilor, alterat şi el de retuşările ulterioare. Edificiul aflându-se izolat într-un loc cu prea puţină circulaţie, 'n-a trezit vreun interes deosebit şi cu timpul a început chiar să se ruineze. În orice caz, anonimul torinez care în secolul al XIV-lea redacta catalogul bisericilor din Roma, nota cu privire la S. Urbano: „Ecclesia sancti Urbani non habet servitorem"[23].

Abia în secolul al XVII-lea, adică în 1634, sub pontificatul lui Urban al VIII-lea, noi reparaţii, de rândul acesta atestate, I-au scăpat de la ruina totală. Atunci s-au zidit spaţiile dintre coloanele porticului, s-a refăcut altarul de multă vreme profanat şi s-au restaurat vechile picturi stricate de timp[24]. Dar jumătate din ele erau încă de atunci pierdute. Au fost retuşate doar cele două serii de sus, care se mai păstrează şi acum. În aceeaşi epocă, din grija cardinalului Francesco Barberini, restauratorul bisericii, au fost executate şi cele două serii de copii ale picturilor în acuarelă, care se păstrează la Biblioteca Vaticana. Una dintre ele, datată arbitrar din 1630, nu prezintă niciun

23 Biblioteca Universităţii din Torino: Codex miscell. E.V. 17; cfr. Armellini: Le chiese di
Roma, 1891, p. 55. n- 1

24 F. M. Torrigio: Le sacre grotte vaticane, Roma, 1639, p. 154. Fioravante Martinelli: loc. cit. ', p. 320. Visconti, în Opere varie, Voi. II, p. 404 citează şi o însemnare aflată într-un codice din Bibi. Barberini, unde sînt notate aceleaşi lucruri.

interes pentru studierea

lui A doua în schimb nedatată, dar probabil din 1634, respectând picturile pYnăti amănunte, este de cea mai mare utilitate pentru reconstituirea tablourilor deteriorate sau astăzi total dispărute. Reproducem aici o mare parte din această a doua serie, multe scene fiind încă inedite... j- Istoria monumentului se încheie cu restaurările lui Barbermi care, din nefericire pentru o bună parte din picturi au fost prea radicale. Din nou părăsit mai Sol a fost cu desăvârşire dat uitării, şi lăsat încă o dată prada ruinei. \bia către sfârşitul secolului al XVIII-lea, studiile arheologice ale lui Piranesi şi ale lui Visconti[25] au atras iar atenţia-asupra lui, de rândul acesta nu ca monume creştin ci ca antichitate clasică. împrejurarea aceasta I-a salvat pentru a doua oară, şi este un noroc pentru noi că îl putem studia astăzi în toată importanta lui şi ca monument medieval.

Puţine se pot spune despre o bibliografie critică asupra acestor fresce. Scurtele referiri incidentale ale istoricilor de artă mai vecitu, rePetf™ aceleaşi câteva informaţii care adesea trebuie rectificate n-au făcut reva decât să atragă atenţia asupra importanţei sau vechimii lor. De la d'gmcourt, care le-a citat primul, reproducând în gravuri foarte reduse şi aproximative unele dintre ele's, şi până nu de mult, mai tot ce s-a scris despre aceste fresce să mărginit cu puţine variaţii, la asemenea indicaţii succinte. Contradicţiile răsar însă la fiecare pas. D'Agincourt, de pildă, le credea opera unei şcoli de pictura greceşti stabilită în Italia în secolul al XI-lea. Lanzi, care a

25a * T^'din 9aceste copii (fig. 17, 18 şi 19) au fost reproduse şi de Wilpert în: Die romi- ,TndCZleLl de; kirckichen Bauten vom IV-XIII Jahrh., Freib. im Bre.s- j xt „ iQifi Vnl TT fiff 485, 487, 488, p. 991, 993, 99*. tp'r Ph-anesi': Raccolta de' t'empi antichi, I, 1780. 2. (Tempio delVonore e della conţi: Opere varie, 11, 1829, p. 387-418. G A. Guattam: Monumenti anUchi inediţi, 789, p. 70. R. Bergau: Das Grabmal der Anma Regilla zu Rom, in „Philol. XXIV, 1860,

luat informaţia de la d'Ăgincourt, admitea că ar aparţine acelui secol, dar le socotea opera unui italian, nevăzând în ele nimic grecesc[26]. Ceva mai târziu, Rumohr, contestând data inscripţiei, le situa în jurul anului 1200, semnalând şi cele două seni de copii din condicii Barberini. Burckhardt, care le-a menţionat în ghidul său, le credea din secolul al XI-lea, remarcând noutatea revoluţionara a stilului lor, pe care i situa la încrucişarea artei bizantine cu arta nouă ce se năştea în Italia. Cu toate acestea, nu nega existenţa multor caractere mea bizantine. Schnasse, criticând şi el data inscripţiei, le-a situat la sfârşitul secolului al XI-lea, insistând asupra influenţei bizantine pe care o găsea în stilul figurilor şi chiar în costume Cavalcaselle şi Crowe \ acordându-le o atenţie mai mare, le-au socotit caracteristice pentru toată arta romană din secolul al XI-lea, punându-le în legătură, în privinţa stilului, cu mozaicurile de la S. Maria în Cosmedin şi de la Sfinţii Nereo şi Achilleo. Ei-făceau însă o greşeală iniţială când îşi bazau judecata aproape exclusiv pe scena Răstignirii, care, după cum vom vedea, este tocmai pictura complet refăcută mai târziu, păstrând doar foarte puţin din vechiul său aspect. Frescele mai sunt menţionate incidental şi de Rouhâult de Fleury[27], care a reprodus şi două gravuri foarte aproximative. Aprecierile sale se limitează la unele informaţii iconografice şi la discutarea epocii picturilor, admiţând data de 1011. O contribuţie nouă aduce Bărbier de Montault, studiind iconografia sfintei Cecilia după monumentele din Roma[28]. Cunoaşte şi copiile Barberini,

---

26L . Lanzi: Storia pittorica dell'Italia, Milano, _ 1824, Vo . I, p. .

27C h. Rouhâult de Fleury. L Evangile, Tours, 1874, I, p. 16— 17. Les saints de la messe et leurs monuments, Paris, 1893, I, p. 52-53, pl. XVI-XVII. La Sainte Vierge Paris 1878 Voi. II, p. 66. ' '

28^ ■ Barhier de Montault. I conogr aphie de Sainte Cecile d apres Ies monuments de Rome. „Revue de l'art chretien", 1887, Voi. IV, p. 426—447. '

dar numai pe cele din 1.60-Studiul său, care de altfel se limitează la descriere, îl duce totuşi la concluzia că frescele de la Caffarella nu pot fi decât din prima jumătate a secolului al XIII-lea. O importanţă deosebită le este acordată de F.X. Kraus[29], considerându-le caracteristice pentru tradiţia locala a artei romane, pe care, cum se ştie el o pune în legătură directă cu şcoala de pictură de la Reichenau. Această şcoală germană de la sfârşitul secolului al X-lea n-ar fi altceva decât o derivaţie directă a şcolii italiene, care în acea vreme înflorea mai cu seamă la Montecassino şi care, la Roma, poate fi urmărită astăzi în frescele de la S. Clemente şi S. Urbano alia Caffarella. Fără îndoială, nu se pot nega unele urme bizantine, dar prea puţin caracteristice pentru stilul general al picturii. În privinţa epocii, el atribuie frescele în mare parte secolului al X-lea; le consideră executate de mai multe mâini, care le-ar fi completat succesiv până în secolul al XIV-lea. În sfârşit, picturile au mai fost legate de aceeaşi tradiţie romană din secolul al XI-lea şi de către Venturi, mult mai sever însă în ce priveşte autenticitatea lor actuală. El respinge comparaţia făcută de Cavalcaselle cu mozaicurile de la S. Maria în Cosmedin şi de la Sfinţii Nereo şi Achilleo, precum şi afirmaţia lui Kraus, care atribuia scena Răstignirii secolului al XIV-lea[30]. Dar tot ce am menţionat până acum nu constituie decât scurte aprecieri incidentale, care abia ating problema artistică a acestor picturi. O atenţie mai mare nu le-a fost acordată decât acum câţiva ani de Mons. Wilpert în monumentala sa operă asupra mozaicurilor şi picturilor medievale romane[31], unde paginile dedicate ciclului de scene privitoare la istoria

29 F. X. Kraus: Die Wandgemälde der St. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee, Miin-

30c hen, 1902, p. 8 — 9.

31 A. Venturi: Storia dell’arte Italiana, Milano, Hoepli, 1902, II, p. 265. J. Wilpert, op. cit. II, p. 990 — 999.

sfintei Cecilia şi a sfântului Urban, precum şi diferite referiri la ciclul evanghelic, constituie primele consideraţii mai importante asupra acestor picturi. Planul general al operei nu i-a permis însă lui Wilpert să facă decât o cercetare parţială a frescelor de la Caffarella. Ciclul evanghelic în special, care de altfel e cel mai întins, precum şi pictura subterană, tratate fragmentar sau atinse uneori doar în treacăt în diversele capitole ale cărţii, au rămas încă de lămurit.

De altfel, atât din punct de vedere istoric cât şi stilistic, întreaga problemă prezintă încă destule puncte de rezolvat. Este absolut necesară o critică preliminară, pentru a discerne ceea ce e autentic vechi de ceea ce este doar retuşare. Această cercetare n-a fost făcută, iar fără ea nu este posibilă judecarea epocii lor pe baza analizei stilistice. În sfârşit, o încadrare generală în stilul epocii respective, care la Roma n-a dat nicio altă serie mai importantă de picturi, va fi de o deosebită importanţă pentru definirea picturii romane în secolele cele mai obscure, dar imediat premergătoare acelei arte noi şi definitiv italiene care se va concretiza în operele de asemenea romane ale unor Cimabue, Torriti, Cosma şi Cavallim. Aceasta e cercetarea pe care o vom întreprinde, încercând, în cele ce urmează, să răspundem pe rând la fiecare dintre problemele indicate mai sus L

În interiorul bisericii se poate citi deasupra uşii de intrare, pe tabloul care reprezintă Răstignirea (fig. 13), această inscripţie pictată:

+ BONIZZOFRT A. XPI. MXI

Este inscripţia atât de discutată, care transmite numele artistului şi data acestor fresce. Adică un Frate Bonizzo dedica aceste picturi în anul 1011 e.n. Inscripţia poate fi văzută şi în copiile Barberini din 1634, dar nu şi în cele din 1630. A fost oare inventată atunci? înlocuia una mai veche care se ştersese? Sau e chiar inscripţia originală

din secolul al XI-lea? Lipsa ei din copiile de la 1630 nu poate dovedi nimic. Copiile acelea sunt atât de aproximative, încât nu se poate pune niciun temei pe ele. În orice caz, este exclus ca inscripţia să fie din secolul al XI-lea. Epigrafic, ea nu are caracterul unei vechimi atât de mari şi, afară de asta, cercetarea fiecărei scene în parte ne va dovedi, cu excepţia picturii subterane, că toate celelalte inscripţii se află tocmai în scenele care au fost, fără îndoială, retuşate mai târziu. În special tabloul cu Răstignirea este în întregime refăcut. Decă inscripţia nu poate fi decât din secolul al XVII-lea. Ea înlocuia însă cu siguranţă o inscripţie mai veche, care trebuie să fi fost originală. În secolul al XVII-lea nu avea nimeni atâta admiraţie pentru lucrările medievale încât să recurgă la o mistificare de acest gen. Afară de asta, numele Bonizzo, deloc obişnuit în secolul al XVII-lea, este caracteristic tocmai secolului al XI-lea. E o formă germanizantă a lui Bonus-Bonitus, şi aparţine exclusiv evului mediu. În diverşii indici de nume medievale în care am căutat, l-am întâlnit pentru prima oară în secolul X, apoi foarte frecvent în secolul XI, mai rar în secolul XII şi aproape dispărut în secolul XIII. Cum s-ar fi ajuns aşadar în secolul al XVII-lea tocmai la inventarea acestui nume?

E greu de spus însă cine era acest Bonizzo, despre care informaţiile mai vechi privitoare la biserică nu ne dau nicio lămurire. Totuşi e neîndoielnic că nu există nimic comun între el şi acel Bonizzo-Roderigo care a fost abate şi a ridicat în 1002 o biserică în oraşul Borgo S. Sepolero, citată de Nibby[32] şi de Armellini[33], după Analele Camaldoleze[34]. Tot atât de străin este desigur şi de

32 Nibby, loc. cit. ••

33 Armellini, loc. cit, p. 910.

34 Annales camaldulenses ordinis sancti Benedicti, Veneţia, 1755, Voi. I, indice.

episcopul toscan, mort în 1043, citat de d'Agincourt[35], ca şi de acel Bonizzo pisan, citat de Rouhâult de Fleury[36]. În inscripţiile contemporane din Roma nu am găsit numele Bonizzo decât de două ori: prima oară într-o inscripţie din mănăstirea S. Lorenzo-fuori-le-mura, pe care o reproduc, nefiind încă publicată:

VIS MANEAT:
OVE VOCANTE DO M K ME LECTOR: VT
X. ĂNK PLM. XXII. M.I. I.
IOHI. XVII. PR TE BONIZO ABB ISTVMON

E vorba, cum se vede, de un lector mort la vârsta de 22 de ani, căruia pe vremea papei Ioan al XVII-lea i-a fost dedicat epitaful de către Bonizzo, abatele acestei mănăstiri. Data e deci sigur anul 1003, singurul an de pontificat al lui Ioan al XVII-lea. Ar fi aşadar posibil ca abatele să fi fost aceeaşi persoană cu pictorul de la Caffarella care, printre scenele de martiriu pictate acolo, nu I-a uitat pe sf. Lorenzo. O dificultate s-ar putea ivi din faptul că în inscripţia de la S. Lorenzo, adică în 1003, Bonizzo se intitula abate al acelei mănăstiri, pe când la Caffarella, în 1011, titlul său părea să fie numai Frate. S-ar putea să fie însă vorba de o confuzie a copistului inscripţiei din secolul al XVII-lea, sau, după remarca lui Bărbier de Montault[37], ca sensul acestei inscripţii să fie nu Bonizzo Frater, ci Bonizzo Offert. Ambele lecturi sunt la fel de posibile. Apropierea celor două nume rămâne totuşi o simplă ipoteză.

A doua oară am găsit numele de Bonizzo într-un graffito din catacombele S. Calisto, în capela papală, alături de cripta sfintei Cecilia, adică în vecinătatea amintirii lui S. Urbano şi a sfintei Cecilia, martiri veneraţi şi la Caffarella. Un [ADRIA] NU-S BONIZO. POR.

35 D'Agincourt, op. cit. Voi. VI, p. 326.

36s Ch. Rouhâult de Fleury: L'Evangile, Voi. I, p. 17.

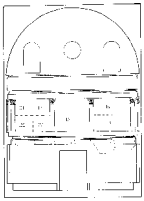
37 Bărbier de Montault, loc. cit.

PECCATOR[38]. Bi neînţeles, această inscripţie nedatată şi fără nicio indicaţie nu poate fi pusă în legătură cu cea de la Caffarella. Voi sublinia numai, după de Rossi, că ea face parte din seria de graffiti târzii, ai pelerinilor care vizitau cripta după ce fusese pictată sub papa Pasquale I (anul 820). Asta e tot ce se poate spune despre numele Bonizzo în acea vreme la Roma. Pe baza acestor singure documente, fireşte, nu se poate deduce dacă pictorul de la Caffarella a fost aceeaşi persoană cu aliatele de la S. Lorenzo, sau cu piosul adorator al sfântului Urban şi al sfintei Cecilia de la S. Calisto. Există însă suficiente motive pentru a crede că inscripţia de la Caffarella nu este o simplă invenţie târzie. Un Bonizzo pictor trebuie să fi existat, şi trebuie să acceptăm şi data pe care şi-o indică, 1011. Dar această dată va putea fi mai bine verificată prin stilul frescelor, de care ne vom ocupa în cele ce urmează.

Interiorul destul de simplu al bisericii – fosta *cella* a templului păgân – avea altă dată aproape toată suprafaţa celor patru pereţi acoperită cu picturi. Acestea erau împărţite în două planuri mari: unul inferior, din care astăzi n-au mai rămas decât câteva fragmente infime, era probabil acoperit cu o serie de sfinţi, zugrăviţi din faţă, într-un şir simetric, după cum se poate vedea din fragmentul reprodus de noi (fig. 4) şi din cele care acum câţiva ani au putut fi fotografiate de Mons. Wilpertx. Al doilea plan, care se mai păstrează şi astăzi, cuprinde în total 34 de scene, distribuite pe cei patru pereţi în ordinea indicată pe schemele noastre. Douăzeci dintre aceste tablouri conţin subiecte evanghelice (nr. 3 – 22, în fig. 1 şi 2), patru sunt inspirate de martiriul sfântului Laurenţiu şi al altor martiri (nr. 23 – 26, fig. 1), iar alte zece reprezintă istoria sfinţilor Urban şi Cecilia (nr. 27 – 36, fig. 1). În sfârşit, într-o capelă mică subterană, în fundul unei nişe

38 De Rossi, loc. cit, Voi. II, p. 16 şi 382. Marucchi: loc. cit, Voi. I, p. 2-46—247.

aflată deasupra unui vechi altar, mai există o pictură, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul, între sf. Ioan şi sf. Urban (nr. 1 în fig. 1, şi fig. 3). Ne vom ocupa de fiecare în parte, începând cu aceasta din urmă, care este cea mai veche dintre ele.



1 – 2. Pictura subterană şi figurile de sfinţi din biserica superioară (fig. 3 şi 4). În capela subterană de sub altarul bisericii, Fecioara, rigidă, desenată naiv în contururi greoaie, este reprezentată din faţă în atitudinea abstractă şi total inexpresivă pe care a generalizat-o pretutindeni pictura bizantină decadentă de după secolul al IX-lea. Pare să stea în picioare, deoarece nu se vede nicio urmă de tron. Ţine mâinile pe umerii pruncului Iisus care, deşi pare să fie aşezat, stă totuşi în aer, nesusţinut de nimic. În dreapta şi în stânga, puţin întorşi către

Fig. 3

nu., 1”, 5; eros roşu se detaşează, ca şi inscripţiile în alb pe fondul ţâre alb şi un altul mai-g, facg semnul binecuvântarii. Nimbul sau albastru. Iisus desculţ, în tunica. În Unii cât se poate de rigide şi rudieste crucifer. Întreaga scena ” t; onale care nu subliniază forme ci doar le-a atribuit acestei fresce aceeaşi data, R de Fieury 2 şi de W. de

, 011 >. Ea era considerată * <d însă-a o cercetare

Gruneisen 3, sau chiar şi mai veche de d neou o sân.

minuţioasă ne-ar îndrep> a, i-san” re a exclude orice alt secol decât al X-lea, gură privire e de altfel şuncie p. a liniilor şi lipsă de simţ estetic, singurul în care era posibila

at g. trica firilor se poate întâlni, ce e

Frontalitatea, rigiditatea şi vor! secolul al VI-lea dar niciodată până la drept, în pictura romană 1 M.le p We acest schematism cu totul-con ept comparaţie chiar şi pentru cele mai

„WTLT – înffimte î”. ecoful al X-lea. Acelaşi, mmb, de pildă, se poate vedea la S. Maria în Via Lata (Mântuitorul pe tron între sfinţi), la S. Maria Antiqua (sfânta Agnese) la S. Maria în Pallara (Cristos în rai printre martiri; Martiri purtând coroană), toate picturi din secolul al X-lea[39]. Aceleaşi figuri absolut inexpresive, desenate în contururi elementare, fără indicarea vreunei umbre de relief şi colorate de asemenea în modul cel mai primitiv. Desenul ochilor este deosebit de caracteristic. Ochii migdalaţi bine deschişi, în care albul pare dilatat; pupilele mici sunt sau punctate în mijloc şi încercuite total de alb, sau uşor adiacente la pleoapa superioară. Este modul caracteristic al secolului al X-lea, cum se poate vedea şi la S. Clemente (Portretul ctitorului), la S. Maria Antiqua (S. Maria Egipteanca şi sf. Zosima, în atrium), la S. Maria în Pallara (Mântuitorul în rai printre martiri) [40]. Deosebirea stilistică faţă de secolul al XI-lea se poate vedea lesne şi la Caffarella în fragmentele rămase din seria de jos a picturilor bisericii (fig. 4). Pupilele mult mai mari nu mai sunt încercuite de albul ochiului.

Fig. 4

pleoapa inferioară e subliniată cu o a doua linie, iar privirile expresive, aproape extatice, au adesea o anumită direcţie, cum se poate vedea la sfântul din dreapta, a cărui privire e îndreptată în sus. Desenul nasului, al gurii, al bărbiei, cu atât de multe umbre la figurile din biserică,

39 Wilpert, loc. cit, p Tahre 1011”. ^

40•• - R. de Fleury: La Sainte Vierge, II, P- «>••

reflectând ceva din observarea vie a naturii, în cripta este schematizat întocmai ca şi chipul lui Iisus de la S. Clemente (scena Coborârii în Limb) din acelaşi secol[41]. La fel de caracteristică este şi forma pieptănăturii: cu părul tăiat scurt pe frunte, cu tendinţa de a-i da un caracter ornamental în secolul al XI-lea – lucrul poate fi observat şi la figura din mijloc a reproducerii noastre (fig. 4) – iar în secolul al X-lea[42], cu şuviţe groase, paralele, întrerupte la mijloc de două-trei şuviţe trase spre spate. Mai adaug şi paliumul sacerdotal pe care îl poartă sf. Urban – două fâşii ce coboară de pe umeri şi se unesc în una singură, având de fiecare parte câte trei cruci, absolut caracteristice pentru secolul al X-lea – şi, în sfârşit, modul specific de a desena mâinile cu câteva linii negre pentru contururi şi cu firicele roşii pentru a indica articulaţii e. Tot acest ansamblu elimină orice posibilitate ca pictura subterana de la Callareila să fi fost făcută în acelaşi timp cu frescele din biserică şi indică hotărât ca datează din secolul al X-lea. Acesta este motivul pentru care am afirmat ca şi consacrarea bisericii, atribuită până acum lui Pasquale I, trebuie considerata tot din ace aşi secol.

Atât pictura subterană cât şi aceste figuri rămase din planul inferior al frescelor din biserică au scăpat cu totul neatinse de reparaţiile din 1634, ceea ce nu – s-a întâmplat cu restul picturilor, care trebuie examinate atent înaintea oricărei descrieri. Urmele penelului din secolul al XVII-lea se dezvăluie uneori cu multă uşurinţă. Alteori însă, ascunse sub patina timpului, trebuie să fie descoperi e. În general, se disting două straturi prin transparenţa culorii, care diferă calitativ. Culorile mai vechi, stinse şi deschise, au acea transparenţă dulce-pe care o imprima întotdeauna procedeul *al fresco*. Celelalte, suprapuse, şi bi neînţeles necontopite cu pasta (jalcaroasă a peretelui, sunt mai

41 W. de Crilneisen: Sainte Mane AnUqae, Roma, 191 , p.

42 Wilpert, pl. 229/2, 224. '

groase şi mai tulburi. ROsm es e în o deauna mai tare, fără să fie clar, galbenul e opac şi murdar, verdele şi a as ru destul de închise. În unele scene mai deteriorate de trecerea timpului, culorile noi, puţin aderente, s-au şters, lăsând să se vadă dedesubt liniile mai accentuate ale vechii fresce. E însă destul de greu să distingi aceste nuanţe, în special în scene e foarte deteriorate. O deosebire mai precisă între ce e autentic şi ce e reuşa poate fi făcută numai prin examinarea atentă a facturii acestor două straturi de pictură. Criteriile cele mai sigure sunt următoarele:

a *Umbrele*. Pictura din secolul al XI-lea este caligrafiată. Desenul aplicat pe tencuiala încă umedă era apoi acoperit în mod egal de culoare, ara o preocupare pentru reliefuri. Relieful se obţinea pe urmă cu ajutorul lumini or a e, roşii sau verzi care însoţeau în general liniile negre, roşii, „posch sau „venedae ale desenului[43]. La Caffarella, bi neînţeles, aceste pete luminoase au dispărut astăzi. Liniile conturelor au rămas însă clare, caracterizând cu precizie o ce scăpat de retuşări. Câteva exemple: Fecioara din scena Naşterii (fig.), ce două scene din fig. 7, scena cu Cina cea de tainä (fig. 10) retc. Retuşările din seco u al XVII-lea sunt toate caracterizate prin umbre care întăresc liniile formelor! relief. Aşadar, în locul tehnicii caligrafice, tehnica modernă a clarobscuru u. Exemplele cele mai evidente se găsesc în scena Răstignirii (fig. 13), a *bugu* în Egipt (fig. 8), a închinării Magilor (fig. 9) etc.

b – *Desenul*. Examinarea lui poate completa observaţiile de mai sus cu privire la umbre. Mult mai naiv şi convenţional, desenul din secolul al XI-lea prezintă adesea deformări şi greşeli pe care pictorul din secolul al XVII-lea le-a îndreptat oriunde a fost posibil. Voi atrage

43 îheophilus Presbyter: Diversarum artium schedula. Ed. l'Escalopier, Paris, 1843. Liber primus.

atenţia asupra formelor cu totul naive din scenele următoare: Vestirea păstorilor (fig. 7), Intrarea în Ierusalim (fig. 11), Cina cea de taină (fig. 10), în comparaţie de pildă cu scena Răstignirii (fig. 13). O adevărată cheie în privinţa aceasta este desenul mâinilor, atât de neglijat în secolul al XI-lea, încât în scena Vestirii păstorilor (fig. 7), pastorul din primul plan în dreapta, ţinând palmele deschise în afară, are totuşi amândouă degetele mari desenate la stânga. De comparat cu mână fină a Fecioarei din Fuga în Egipt (fig. 8)...

e – în sfârşit, un criteriu nu mai puţin sigur este observarea petelor roşii de pe obrajii multor figuri, procedeu propriu secolelor XI – XIII pentru a înviora figurile[44]. La Caffarella, cele mai multe figuri care au rămas intacte păstrează încă acest semn al epocii. Exemple în scenele: Vestirea păstorilor (fig. 7), Intrarea în Ierusalim (fig. 11), Convertirea şi botezul lui Valerian (fig. 17) etc. Bazându-ne pe aceste observaţii, vom putea acum să circumscriem cu destulă precizie retuşările târzii din fiecare tablou în parte.

3. Iisus binecuvântând (fig. 5). Chiar în faţa uşii de intrare, deasupra altarului şi în partea opusă marii fresce cu Răstignirea, Iisus în slavă este reprezentat ca în picturile absidale din vechile bazilici. În mijlocul unui peisaj monoton, pe care îl vom vedea reprodus în toate celelalte scene – câmpie unduită şi verde pe care apar ici

---

44 Griineisen: Sainte Mărie Antique, p. 158. Procedeul poate fi observat, de pildă, în frescele din sec. al Xl-lea de la S. Angelo in Formis, vezi Kraus: Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis. („lahrbuch der K. Preuss. Kunsts", Berlin, 1893, pl. 1), la San Vincenzo in Galliano, fresce tot din sec. al Xl-lea (Toesca: La pittura e la miniatura nella Lombardia, Hoepli, 1912, fig. 33), la Sfinţii Abbondio şi Abbondanzio de la Rignano Flaminio lîngă Roma, tot din sec. al Xl-lea (Domenico Tumiati: La chiesa dei SS Abb. ed Abb., în „L'Arte", 1898, p. 12— 14), la S. Giovanni a Porta Latina, din sec. al XH-lca (Wilpert, pl. 259), etc.

şi colo mici smocuri de iarbă – Iisus pe tron face gestul binecuvântării. Figura lui, cu păr castaniu lung până pe umeri, despărţit la mijloc de o. cărare, cu frunte îngustă, arcuri mari ale sprâncenelor, nas drept şi lung ieşind în relief

deasupra bărbiei şi a mustăţilor stufoase, care îi dau un aspect de maturitate deplină, aminteşte figura Mântuitorului din mozaicul absidal de la Sfinţii Cosma şi Damian. Aceeaşi vârstă a personajului, aceeaşi severitate în înfăţişare, aceeaşi atitudine rigidă, dar fără spiritualitatea privirii din mozaic, unde ochii enormi, subliniaţi de albul care-i înconjoară complet, par să privească dincolo de lucruri.

Kraus a denumit această reprezentare romană a Mântuitorului portretul al treilea, deosebindu-l de primul portret al lui Iisus, tânăr şi fără barbă, întâlnit mai ales în catacombe, şi de cel de al doilea, cu barbă şi mustăţi, totuşi tânăr, frecvent în special până în secolul al IX-lea[45]. Este desigur o influenţă a figurii severe şi vârstnice a Cristoşilor bizantini. În secolele X şi XI, acest mod de reprezentare a Mântuitorului e destul de frecvent la Roma. S. Maria în Pallara, S. Maria Antiqua, S. Paolo oferă tipuri asemănătoare cu cel de la Caffarella[46]. Gestul de binecuvântare al lui Iisus e cel grecesc, generalizat după secolul al VIII-lea. În mâna stângă ţine cartea sfântă, împodobită poate altă dată cu pietre scumpe, astăzi dispărute sub culoarea nouă. Nimbul crucifer nu mai este autentic, după cum nu mai e autentică nici culoarea veşmintelor. Mântuitorul este desculţ, iar tronul său, care

45 Kraus: Die Wandgemälde der S. Sylvestcrkapelle, p. 9 şi Rcal-Encyklopädie, II, p. 24.

46W ilpert, pl. 224, 228/1 151. _

acum nu mai poate fi văzut decât în copiile Barberini, e împodobit cu sculpturi. De o parte şi de alta, tot desculţi, cu obişnuitul costum – tunică şi mantie – se află sfinţii Petru şi Pavel. Copiile Barberini mai reproduc încă în inscripţii numele lor, astăzi şterse. Au figurile tradiţionale în iconografia romană: sf. Petru bătrân, cu barbă mică şi păr scurt, ţinând în mâna stângă cheile; sf. Pavel mai tânăr, cu faţa mai prelungă şi barba mare, ţinând în mâna stângă Evanghelia, în sfârşit, în spatele Mântuitorului, în picioare pe o colină, doi îngeri din care însă n-a mai rămas nimic autentic.

Pictura este aproape în întregime retuşată. Vechiul desen a fost totuşi respectat în general, împrospătându-se mai ales culorile şi umbrele. Dar partea inferioară a tabloului, atacată de timp, a pierdut retuşurile, dând la iveală câte ceva din vechile linii ale frescei.

u Bunavestire (fig. 6). Reprezentarea acestei scene, cu care începe de obicei ciclul evanghelic, poate fi redusă în general la trei tipuri principale, inspirate mai curând din Evanghelia apocrifă a lui Iacob[47], decât din Evanghelia lui Luca, unde amănuntele despre Bunavestire sunt foarte puţine: 1. Îngerul se arată Mariei lângă fântână[48]; 2. Îngerul se arată Fecioarei care toarce purpura 3; 3. Îngerul se arată Mariei care nu toarce. Acest din urmă tip, cel mai fidel Evangheliei, este şi cel de la Caffarella.

În faţa casei Mariei. Intrarea se vede în dreapta, între două coloane ionice. Peisajul, câmpie înverzită. Maria şade pe un jilţ împodobit cu pietre scumpe. *Palia* îi acoperă capul, căzând pe umeri. Schiţează o mişcare, cu corpul

---

47 Luca, 1, 26—38. Protoevangelium Jacobi, în Evangelia apocrypha, ed. Tischendorf, Lip- siae, 1876, cap. XI, p. 21.

48 Cea mai veche reprezentare cunoscută se află pe o legătură de carte în fildeş, din sec.
— VI, păstrată la Domul din Milano. Vezi R. -Garrucci: Storia dell’arte cristiana nei primi otto sccoli della chiesa. Prato, 1873— 1880, pl. 454.

uşor întors spre dreapta, iar gestul mâinii drepte şi expresia figurii denotă timiditatea °.

Mâna stângă, cu arătătorul întins în jos, face semnul caracteristic încă din secolul al VI-lea, pentru bunavestire îngerul îi apare din stânga, aducându-i vestea. Este tipul obişnuit, aproape neschimbat de-a lungul veacurilor: cu stânga ţine pe umăr varga, făcând cu dreapta semnul tradiţional al bunăvestirii, abia oprit din mers, cu genunchiul îndoit. În uşa casei se iveşte slujnica Mariei, dândia o parte perdeaua şi privind curioasă. Este un personaj care apare tot mai des în Bunăvestirile din secolele X şi XI[49]. La Roma, el apare însă pentru prima oară la Caffarella. O a doua reprezentare similară nu se cunoaşte decât în secolul al XII-lea la S. Giovanni a Porta Latina, dar unde slujnica nu se întâlneşte în scena Bunăvestirii, ci în aceea a Vizitaţiei[50]. În sfârşit, deasupra

---

49 Wilpert notează drept cea mai veche reprezentare a acestei slujnice figura din Bunâves- tirea de pe crucea de email de la Sancta Sanctorum, din secolul al IX-lea (Wilpert, p.748). Ea poate fi întîlnită însă şi mai devreme. In sec. al VlII-lea o găsim de două ori pe o legătură de carte în fildeş, care se află la Muzeul de arte decorative şi industriale din Bruxelles.
O dată în scena Bunăvestirii, ridicînd perdeaua uşii, ca pentru a păzi intrarea, apoi în scena Vizitaţiei, unde apar două^lujnice, de o parte şi de alta. Acelaşi personaj poate fi văzut şi pe o legătură de carte tot în fildeş la Bodleian Library din Oxford, sec. VIII — IX. Vezi A. Goldschmidt: Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und Săchsischen Kaisern, Berlin, Cassirer, 1914, pl. 2 şi 5. R. de Fleury citează de asemenea o piesă de fildeş din sec. al Vl-lea, de la Paris, despre care nu dă însă nici o indicaţie: R. de Fleury, La Sainte Vierge, I, p. 93. Mai trebuie spus că Millet, care atribuie şi acest motiv Orientului sirian, îl găseşte pe monumente şi mai vechi, în Capadocia, unde slujnica nu apare doar în Bunavestire, ci adeseori şi în Vizitaţie şi chiar în închinarea Magilor. Tot Millet oferă însă explicaţia acestui element în Occident şi prin Evanghelia apocrifă a lui Matei, care, cum se ştie, aparţine Occidentului. Millet, op. cit. p. 90—91.

50 Wilpert, p. 747, pl. 252—255; P. Styger: La decorazione a fresco del XII secolo della chiesa di S. Giovanni ante portam Latinam, în „Studi

se poate vedea segmentul de cer în obişnuitul simbolism medieval: un cerc în care sunt incluse una sau mai multe stele[51]. Retuşarea ulterioară le-a acoperit însă cu nişte pete fără sens.

Scena, deşi retuşată, este totuşi în parte autentică. Retuşările s-au făcut mai ales la arhitectură şi veşminte. Dar vechile linii s-au păstrat, pictorul din secolul al XVII-lea limitându-se doar să le întărească.

5. Naşterea (fig. 6). În general, există pentru această scenă două tipuri de reprezentări, inspirate ca aproape toate scenele din viaţa Mariei, din Evangheliile apocrife; unul, mai frecvent până în secolul al XII-lea, îl reprezintă pe Iisus în iesle, fără o determinare precisă a cadrului, sau indicând interiorul unei case, ori chiar un peisaj de câmpie; celălalt, mai frecvent după secolul al XII-lea, prescris şi de manualul de iconografie bizantină[52], reprezintă scena Naşterii aşa cum este descrisă în Protoevanghelia lui Iacob[53], într-o peşteră. La Caffarella s-a preferat primul tip[54].

În mijlocul peisajului câmpenesc, Maria şade alături de iesle, pe un culcuş caracteristic bizantin: o saltea fără pat. Iisus, înfăşat, e în ieslea de lângă care nu lipsesc animalele profetice, boul şi asinul. De o parte şi de alta, doi îngeri pe jumătate ascunşi de colinele cu care se

---

Romani", an. II, fasc. 4 — 5, p. 290 — 291.

51 O reprezentare foarte clară în: Miniature sacre e profane dell'anno 1023 illustranti Venciclopedia medioevale di Rabano mauro, Montecassino, 1896, pl. 49. Arcuş Coelis.

52 Didron: Manuel d'iconographie chretienne grecque et latine, Paris, 1845, p. 157— 158.

53 Loc. cit. cap. XVIII, p. 33.

54 La Roma, acest tip poate fi văzut şi în secolul al Xll-lea la S. Giovanni a Porta Latina; în secolul al XlII-lea, mozaicurile lui Torriti de la S. Maria Maggiore şi ale lui Cavallini de la S. Maria in Trastevere reprezintă celălalt motiv, acela al grotei, care devine apoi aproape constant.

termină peisajul. În primul plan la dreapta, Iosif şade gânditor, cu capul sprijinit în palmă. E desculţ şi, desigur printr-o neatenţie a celui care a retuşat pictura, poartă tonsura ecleziastică.

Eig. 6

La stânga, simetric cu el dar în proporţii mult reduse, este reprezentată scena tradiţională a spălării lui Iisus. De o parte şi de alta a vasului în formă de cupă, cele două femei evreice de care vorbeşte Protoevangheliauna dintre ele toarnă în vas vreo esenţă, cealaltă îl spală pe noul născut, care face semnul binecuvântării[55]. Deasupra întregii scene, arcul cerului cu steaua care trimite raze asupra pruncului sfânt. Mai menţionez ornamentul de pe iesle, cu frunze de palmier, frecvent în picturile secolelor X şi XI[56].

Toată scena a fost foarte puţin retuşată. Atât Maria cât şi scena îmbăierii lui Iisus sunt aproape intacte. Cel mai mult a suferit imaginea lui Iosif, care este refăcută în întregime.

(5. Vestirea păstorilor (fig. 7). Toată scena este descrisă în Evanghelie[57]. Reprezentarea cea mai frecventă

---

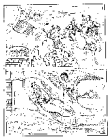
55 Scena îmbăierii, destul de veche, nu lipseşte aproape din nici o reprezentare a naşterii lui Isus, pînă în sec. al XlII-lea. Ea mai poate fi văzută la Roma, din sec. al XH-lea, la S. Giovanni a Porta Latina. După sec. al XlII-lea însă, nu mai apare decît rar.

56 Acelaşi ornament, la sfîrşitul secolului al X-lea, în frescele de la Goldbach am Bodensee. Vezi Kraus: Die Wandgemälde der S. Sylvesterkapelle, p. 19; şi într-un codice de la începutul secolului al Xl-lea de la Biblioteca Ambrosiana din Milano. Vezi A. Munoz: Miniatura della scuola di Colonia, în „L'Arte", 1908, p. 214.

57 Un instrument similar într-o miniatură din sec. al Xl-lea, într-un codice aflat la Bibi. municipală din Mantova. Vezi Toesca, op. cit., fig. 50.

o leagă, însă de aceea a Naşterii şi adesea de a închinării Magilor. La Caffarella e însă de sine stătătoare, referindu-se doar la momentul vestirii păstorilor. A

Câmp deschis. Câteva pietre grămădite în mijloc. La stânga, staulul oilor, iar în fund coliba păstorilor. Nu lipseşte nici amănuntul realist al sacului de brânză agăţat de grindă, vizibil, în copiile Barberini. Scena e animata. Pastorii sunt surprinşi de apariţia îngerului în mijlocul unei petreceri. Cel care cânta din lăută nici n-a băgat de seamă şi continuă să joace. În schimb, ceilalţi trei sunt foarte impresionaţi, pe de o parte speriaţi, pe de alta bucuroşi. Câinele, lătrând către înger, dă şi mai multă viaţă scenei. Îngerul se desprinde în zbor



din curcubeul care-l însoţeşte şi face semn că vrea să vorbească. Nu poartă varga obişnuită. Veşmintele lui sunt cele cunoscute. Păstorii poartă tunici scurte, încinse la brâu, pantaloni strâmţi pe picior, unul are un fel de pelerină de blană, un altul o pălărie. Lăuta are o formă caracteristic medievală, pe care n-am întâlnit-o înainte de secolul al Xl-leax.

Întreaga scenă, absolut lipsită de retuşări, este nu numai una dintre cele mai autentice, dar prin libertatea de stil cu care e tratată – fără urmă de forme tradiţionale bizantine, însufleţită de mişcări îndrăzneţe, chiar când sunt realizate fără îndemânare (mâinile păstorului sunt desenate cu degetele greşite), şi nu lipsită de o anumită poezie proaspătă şi ingenuă – face parte din începuturile cele mai caracteristice ale noii arte italiene. Dintre frescele de la Caffarella, scena aceasta e poate cea mai preţioasă şi prin valoarea ei estetică.

7. Călătoria Magilor (fig. 8). Istoria venirii Magilor la Betleem e povestită aproape fără deosebiri şi de

Evanghelie şi de Protoevanghelie[58]. Singurul amănunt diferit este că în Protoevanghelie Magii îl găsesc pe noul născut într-o peşteră. Pictura religioasă a închipuit din aceste texte patru scene: Călătoria Magilor, prezentarea lor la Irod, închinarea Magilor şi, mai rar, întoarcerea lor.

La Caffarella găsim două din aceste momente: călătoria şi închinarea. Primul, mai rar ca scenă de sine stătătoare, mai fusese o dată pictat la Roma, într-o compoziţie aproape identică, la S. Maria în Pallara, către sfârşitul secolului al X-lea[59]. Doar veşmintele Magilor erau mai bogate.

Câmpie cu flori. La orizont coline mici. Magii au ajuns la Betleem. Se văd la dreapta poarta şi zidurile oraşului. Deasupra, în mijloc, arcul cerului şi steaua enormă, „strălucind printre celelalte şi întunecându-le aşa de tare, încât nu se mai vedeau”[60]. Cei trei Magi sunt poate cuprinşi de o mare fericire, deoarece steaua s-a oprit. Privesc în sus cu capul dat pe spate, şi gesturi largi le exprimă gândurile. Poartă obişnuitele veşminte persane: tunică scurtă încinsă în talie şi tivită cu o fâşie de purpură, hlamidă, pantaloni strânşi pe picior (numai unul dintre ei are ciorapi care îi ajung până sub genunchi), papuci şi bonete frigiene, ceea ce e o caracteristică a timpului[61]. Doi

---

58 Matei, 2, 1— 12. Protoev. Jacobi, loc. cit, cap. XXI, p. 40.

59 Cod. Vat. lat. 9071, fila 236. Reproducerea în Wilpert, p. 765, fig. 334.

60 Protoev. Jacobi, loc. cit., cap. XXI, p. 41.

61 La Roma, boneta frigiană este caracteristică pentru Magi pînă în secolul al Xl-lea, cu rare excepţii (în sec. al VlII-lea, la S. Maria Antiqua, ei poartă coroane regale: Wilpert, pl. 161/2, 152). La S. Giovanni a Porta Latina mai poartă încă bonete. Începînd din sec. al Xll-lea, toate reprezentările sînt cu coroană regală.

dintre ei au sceptru. Inscripţiile, care se pot vedea încă, le indică şi numele: cel din dreapta, bătrân cu barba albă, Melchior. Cel din stânga, cu barbă mică neagră, Baltazar, iar cel tânăr din mijloc, Gaspar. Este o mică inversare, fiindcă de obicei Gaspar e bătrânul, Melchior cel matur şi Baltazar cel tânăr. În rest, scena nu prezintă nimic neobişnuit, şi a fost prea retuşată ca să i se mai poată acorda vreo importanţă.

55. Închinarea Magilor (fig. 9). Ca şi pentru naşterea lui Iisus, care de altfel e adesea contopită cu această scenă, există şi pentru închinarea Magilor două tipuri principale: unul, mai frecvent până în secolul al XII-lea, fără o regulă precisă în privinţa cadrului; celălalt, în special după secolul al XII-lea, situând scena în interiorul unei peşteri. La Caffarella este primul tip, de altfel tradiţional la Roma, unde încă din secolul al VIII-lea, la S. Maria Antiqua, scena era compusă aproape identic cu cea de la Caffarella[62].

În mijlocul peisajului deluros îndrăgit de pictorul acestor fresce, Maria pe tron ţine pruncul pe genunchi. Cei trei Magi se apropie din stânga şi îi prezintă darurile. Melchior, mai tânăr decât în tabloul precedent, cu capul descoperit, întinde un vas de aur; Gaspar şi Baltazar, aici amândoi fără barbă şi foarte tineri, aduc tăvi cu smirnă şi tămâie. Veşmintele lor sunt tot orientale, însă deosebite ca detalii de cele din scena precedentă. Dintre coline se înalţă, înconjurat de nori, îngerul care îi călăuzeşte, înlocuind aici steaua. Este o preferinţă a evului mediu. Între secolele VIII şi XI, la Roma, îngerul se întâlneşte aproape pretutindeni, uneori însă împreună cu steaua[63]. În sfârşit, în spatele Fecioarei şi ieşind tot de după o colină, sfântul Iosif, astăzi aproape şters.

---

62 Wilpert, pl. 161/2. ^

63 Ibid., pl. 152. Acelaşi lucru într-o pictură de la sfîrşitul sec. al Xl-lea din Grota îngerilor de la Magliano Pecorareccio: ibid., fig. 334, p. 766.

Prea multele retuşări nu ne mai îngăduie nicio siguranţă în privinţa detaliilor stilistice. În unele părţi ale tabloului, ele au fost absolut radicale. Fecioara şi pruncul, de pildă, sunt total refăcuţi, nemaipăstrând nimic din vechile linii. Rouhâult de Fleury, care pare să fi examinat această frescă şi cu procedee tehnice, asigură că doar figura Fecioarei şi aceea a pruncului ar fi noi şi că, în schimb, bonetele Magilor de pildă ar fi intacte[64]. Dar adevărul este că n-a mai rămas aproape nimic autentic. Aşa ne explicăm deosebirile în îmbrăcămintea şi figurile Magilor din acest tablou faţă de cele precedente, tonsura sfântului Iosif e arc apare doar în retuşări, lipsa aureolei pruncului, care ar fi. trebuit să aibă nimbul crucifer, atitudinea şi mai cu seamă goliciunea lmniciodată întâlnite în secolul al XI-lea şi, în sfârşit, figura, atitudinea şi îmbrăcămintea Mariei, care dovedesc evident factura moderna.

Fig. 9

9 Visul lui Iosif (fig. 7). Scena e indicată în Evanghelia lui Matei[65], i redată întotdeauna simplu: Iosif e vizitat în timpul somnului de „gej care îl îndeamnă să plece

64 R. de Fleury: Les saints de la messe, I, p. 53.

65 Matei, 2, 14- 15. ^

Protoev., loc. cit., cap. XVII, p. 32. _ . .

Vezi de pildă cele două miniaturi din Hortus deliciarum (ed. Straub şi Keller, pl. şi

27 bis), care diferă doar prin lipsa pruncului în una din ele. .

Dar nu si în Orient, unde Millet îi situează originea. După el, ar fi şi acesta un motiv

creat în Capadocia şi Palestina, intrat apoi în toată iconografia creştină. Ibid, p. 155- 150.

în Egipt. Singura variaţie o o eră culcuşu u Iosă în reDrezentările vechi, Iosif dormea întins pe pământul gol, mai târzrn Caffa rella face parte din această categorie – culcuşul are forma cai-ctenstaca a – telei bizantine. În reprezentările ulterioare secolului al XI-lea, Iosif e de oDice întins pe un pat, împodobit uneori cu o draperie[66]. Gruneisen observa ca în secolele XI – XIII Iosif este reprezentat de preferinţă culcat pe spate ima" ginea de la Caffarella nu face excepţie de la această regulă. Îngerul e iden ic cu cel din tabloul 6, având aici şi vergeaua, care poate ca nu lipsea n reprezentarea cealaltă, astăzi deteriorată. Peisaj deluros. În stânga, intrarea casei lui Iosif, cu o arhitectură realistă puţin obişnuită în reprezentările bizantine. fd de autentica cu aceea a Vestirii păstorilor, sub care este situată. Veşmintele lui Iosif par să fi suferit foarte puţine retuşăn, dar fără să se fi alterat ceva din caracterul picturii vechi. Aceasta este şi ea dintre cele mai preţioase de la Caffarella.

10. Funa în Egipt (fig. 8). Evangheliile nu ne dau nicio descriere a acestei scene. Evanghelia lui Matei aminteşte doar fuga Reprezentarea a fost însă creată după descrierea călătoriei la Betleem dată de Protoevanghelia lui Iacob. Aşa se explică cvasi identitatea acestor scene în mai toate reprezentările şi, mai cu seamă, ciudata prezenţă a tânărului care însoţeşte sfânta familie în fuga spre Egipt. Este vorba desigur de o confuzie cu fiul lui Iosif care, după Protoevanghelia lui Iacpb, îi întovărăşeşte la

---

Gruneisen, loc. cit., p. 78.

Matei, 2, 16- 18.

Protoev., loc. cit., cap. XXII, p. 24.
Poate fi văzut, mai rar, şi în pictura occidentală; de pilda la S. Angelo m For (pl. 3), la S. Giovanni a Porta Latina (Styger, loc. cit. p. 297), sau m miniaturile codicelu din Rossano (Munoz: II codice purpureo di Rossano, Roma, 1907, pl. 1).

66 Wilpert, II, p. 769.

Betleem. Scena este de altfel caracteristică pentru secolele X şi XI. Mai înainte, ea apare destul de rar în Occident. În orice caz, la Roma este reprezentată pentru prima oară în secolul al VIII-lea la S. Maria Antiqua. Gruneisen deosebeşte două tipuri principale după dispunerea personajelor: unul, în care Iosif duce asinul de căpăstru, iar imarul îl urmează; celălalt, care se poate vedea atât la S. Maria Antiqua cât şi la Caffarella, în care rolurile acestor două personaje sunt inversate5.

O descriere amănunţită a picturii de la Caffarella e de prisos, pentru că tabloul este mai mult decât retuşat. Cu toate astea, pentru comparaţia cu celelalte tablouri, voi sublinia reprezentarea pruncului, fără nimb, ca şi în tabloul retuşat al închinării Magilor; figura lui Iosif şi a Fecioarei, evident moderne, desenul fără cusur al mâinilor, modul de tratare a umbrelor veşmintelor ca şi reprezentarea zidurilor din dreapta sunt cu totul diferite de acelea din tabloul 7 (fig. 7), de pildă, unde sunt fără îndoială autentice, toate aceste caractere se întâlnesc numai în scenele refăcute în secolul al XVII-lea.

Uciderea pruncilor (fig. 9). Scena descrisă de Evanghelia lui Matei a fost pictată la Caffarella în toată cruzimea ei. Lipseşte episodul urmăririi Elizabetei, povestit în Protoevanghelie 7 şi reprezentat adeseori în pictura bizantină. Astăzi pictura e în mare parte ştearsă, dar poate fi reconstituita pe baza copiilor Barberini.

În dreapta, tronul lui Irod era aşezat în faţa intrăm în palat care nu diferă de celelalte arhitecturi de la Caffarella. În costumul obişnuit al demnitarilor romani, el ţine amândouă mâinile ridicate. În faţa lui, doi ucigaşi înjunghie pruncii cu pumnalul. Cruzimea medievală se vădeşte în gestul celui care lama în pieptul unui copilaş. Un alt copil zace ucis la picioarele lui lrocy n sfârşit, trei femei în atitudini diferite şi expresive, care dovedesc simţul estetic al pictorului, îşi manifestă disperarea sau

încearcă să-şi apere pruncii.

Deşi tabloul e astăzi foarte şters, se vede că a fost în întregime retuşat. Femeia din stânga nici nu poartă măcar obişnuitul costum clasic, ci o rochie cu mâneci şi corsaj de modă italiană, care desigur e opera pictorului ulterior.

Celelalte personaje sunt şi ele tot atât de retuşate. E de ajuns să priveşti mâna ce înfige pumnalul, care se mai vede încă în mijlocul tabloului. Aşadar, valoarea acestuia este nulă în ceea ce priveşte stilul pe care îl căutăm în frescele analizate.

Învierea lui Lazăr (fig. 10). Toate amănuntele din această scenă sunt menţionate în povestirea evanghelistului Ioan *l*. Scena este dintre cele mai vechi în pictura creştină. În general, se pot deosebi două tipuri, după forma mormântului lui Lazăr. Unul, inspirat direct din Evanghelie, frecvent mai ales în pictura orientală, reprezintă mormântul în formă de peşteră2. Al doilea, în care mormântul apare sub formă de edicul roman, adesea ca un mic templu, poate fi considerat drept tipul caracteristic roman, deoarece crearea lui îşi are originea în pictura din catacombe. Acesta este şi tipul de la Caffarella.

10

Iisus în centrul scenei, cu nimbul crucifer şi chip fără barbă, ca în toate scenele cu minuni, în tunică şi pallium, ţinând în mâna stângă un sul, face cu dreapta semnul vorbirii, adresându-i-se lui Lazăr. În spatele lui, Petru şi i orna şi ei cu suluri în mină, Toma făcând semnul grecesc al vorbirii. Amândo-smt desculţi, ca şi Iisus. În stânga, mormântul deschis de unde apare Lazăr, miaşurat cu linţoliul în formă tipică de mumie. Lângă el, un personaj

care nu este Lazăr – cum crede Mons. Wilpert[67] – ci un evreu, susţine acoperământul mormântului[68]. În spatele lui, un grup compact de evrei în tunici încinse la brâu. Unul dintre ei, arătând către Lazăr, îşi astupă nasul cu mâna. Este amănuntul realist care nu lipseşte aproape din nicio reprezentare şi în care cuvintele evanghelice ale Martei: „Doamne, a început să miroasă, că este de patru zile”, sunt aici atribuite unuia dintre cei prezenţi. În sfârşit, Marta şi Maria sunt prosternate la picioarele lui Iisus. Una îi sărută piciorul, cealaltă, răsucită într-o atitudine nefirească ce trădează desenul stângaci al vechiului pictor, priveşte uluită apariţia lui Lazăr.

Scena este dintre cele autentice. Retuşări sunt puţine şi fără importanţă; mâinile personajelor, veşmântul femeii din primul plan, foarte puţin îmbrăcămintea lui Iisus, liniile îngroşate ale veşmintelor apostolilor. Restul e aproape intact.

Intrarea în Ierusalim (fig. 11). Scena, destul de veche, prezintă în genere două variante: una în care Iisus stă călare pe măgăruş; cealaltă, introdusă mai târziu şi probabil sub influenţa reprezentării Fugii în Egipt, în care Iisus călăreşte ca femeile[69]. Atât o variantă cât şi cealaltă continuă să fie reprezentate paralel în tot evul mediu, fără preferinţe speciale[70]. La Caffarella a fost aleasă a doua

---

67 Op. cit., p. 800. ^ ^ _

68 Manualul bizantin descrie tot astfel scena: ,,în faţa lui [a muntelui], un mormînt; piatra care îl acoperea este dată la o parte de un om. Lazăr stă în picioare în mijlocul mormîn- tului, etc.”. Didron, Manuel, p. 185. Dealtfel şi povestirea biblică concordă cu această descriere.

69 Acest din urmă motiv apare pentru prima oară la Roma în secolul al XlII-lea, într-un
mozaic al lui Ioan al Vll-lea din bazilica Vaticană. Copia ulterioară în Wilpert, fig. 113* Se mai întîlneşte şi în secolul al Xll-loa, la S. Giovanni a Porta Latina; ibid, pl. 252 255

70 Prima variantă’, de pildă, putea fi văzută la Roma către sfîrşitul secolului al X-lea, la S. Maria in Pallara. Vezi Wilpert, fig. 389.

variantă.

Peisaj puţin deluros. În stânga, o ciudată reprezentare a zidurilor şi porţii Ierusalimului. Oraşul se vede în acelaşi timp şi vertical şi orizontal, după un foarte vechi mod oriental de reprezentare. Zidul de centură şi crenelurile oraşului sunt redate, aş zice, în proiecţie orizontală, prin arcul dinţat desenat deasupra porţii. Chiar în arc, cu acelaşi arhaism naiv de reprezentare arhitecturala, sunt desenate în miniatură câteva profiluri de clădiri, închipuind probabil casele din Ierusalim. Mântuitorul, cu nimb crucifer, barbă mică şi plete lungi, în obişnuitul costum şi desculţ, e arătat din faţă, aşezat pe asin, binecuvântând poporul cu mâna dreaptă. De dinapoia colinei, Petru şi Ioan îl urmează ca şi în scena precedentă. Ioan ţine în mână un sul, şi desigur că înaintea retuşărilor, atât Petru cât şi Iisus aveau asemenea suluri. Pictorul de mai târziu i-a adăugat lui Petru şi tonsura ecleziastică. Din gestul mâinii sale se poate înţelege slăvirea lui Iisus de către apostoli. În urma Mântuitorului răsar flori, în vreme ce la poarta cetăţii mulţimea se îmbulzeşte ieşindu-i în întâmpinare. Doi copii în tunici strâmte aştern veşminte pe drum. Alţii în faţa porţii îl primesc cu osanale, şi de-a lungul zidurilor se adună mulţimea. Pictorul n-a uitat nici episodul care nu ţine de intrarea în Ierusalim dar, prin obişnuinţă, a rămas adesea legat de această reprezentare: episodul lui Zaheu cel mic de stat, care vrând să-i vadă pe Iisus, se suie într-un smochin[71]. Tabloul a fost retuşat. Cu toate acestea au rămas unele lucruri autentice. Au fost modificate în general veşmintele, desenul mâinilor, toată înfăţişarea sfântului Petru, poate şi figurile evreilor, şi cu siguranţă animalul. Liniile vechu picturi au fost însă respectate, cum se poate vedea mai cu seamă din arhitectura, toarte puţin schimbată e şi figura lui Iisus, care mai are încă pe obraji petele roşu caracteristice ale

71 Luca, 19, 1—5.

vechii picturi.

Fig. 11

Spălarea picioarelor (fig. 11). În secolul al IV-lea, când această scenă a apărut pentru prima oară pe sarcofage, ea reprezenta numai cele două personaje principale, Iisus şi Petru. Iisus avea ştergarul pe umăr, iar Petru căuta să-i oprească. Completată şi modificată cu timpul, scena a ajuns la o formulă tipică, respectaa în tot evul mediu. Este tocmai cea de la Caffarella. Şi a rămas atât de tipică, încât poate fi întâlnită aproape identic chiar şi în cele mai mici amănunte, până la sfârşitul secolului al XV-lea[72].

În contradicţie cu Evanghelia, scena se desfăşoară întotdeauna în aer libei. Cei doisprezece apostoli, îngrămădiţi cu stângăcie unul într-altul (cinci dintre ei sunt indicaţi doar prin nimburi), stau pe un fel de bancă lungă. Atitudinea or exprimă emoţia produsă de cuvintele Mântuitorului. Doi dintre ei fac gesturi e tipice în mai toate reprezentările acestei scene. Unul pare să-şi dezlege sandalele pe care nu le are, iar în capul băncii, Petru, căruia Iisus îi şterge piciorul, face gestul ce sugerează cuvintele din Biblie: „Doamne, nu numai picioarele, ci şi mâinile şi capul”. Iisus, aplecat asupra vasului, îi şterge picioarele cu veşmântul său. Acest amănunt e mai rar. În primele reprezentări, Iisus ţinea de obicei ştergarul pe umăr. Mai târziu, şi conform cuvintelor biblice, îl avea încins la brâu ca un şorţ. Aşa este indicat şi în manualul

72 O reprezentare similară, aproape identică cu cea de la Caffarella, se vede mtr-o miniatură dintr-un manuscris din secolul al XV-lea, de la Biblioteca Naţională din Paris, s. 17325. Reproducere în R. de Fleury: L’Evangile, pl. 75, 2.

bizantin[73]. Aceasta e singura deviere faţă de tipul uzual, făcută de pictorul de la Caffarella.

Tabloul, deşi poate că n-a scăpat nici el neatins în secolul al XVII-lea, s-a şters treptat cu timpul, până ce a pierdut tot stratul de culoare al retuşării. Ceea ce se mai poate vedea acum este fără îndoială opera autentică a pictorului din secolul al XI-lea. Poate că dacă s-ar spăla cu grijă fresca, s-ar putea scoate la lumină tabloul, astăzi destul de întunecat.

Cina cea de taină (fig. 10). Dintre toate variantele evanghelice ale acestei scene[74], pictorul nostru a preferat povestirea lui Ioan. Amănuntul cu Iuda, căruia Iisus îi întinde bucata de pâine, este o indicaţie suficientă în acest sens[75]. Toată scena e de altfel interesantă prin unele inovaţii care apar la Caffarella pentru prima oară.

O masă lungă încărcată cu pâini şi blide cu peşte, obişnuitele simboluri euharistice, pocale, cuţite, solniţe etc. în jurul mesei, înghesuiţi ca în scena precedentă, cei doisprezece apostoli. Scena reprezintă momentul în care Iisus, întinzându-i lui Iuda pâinea, vesteşte vânzarea sa[76]. Unii dintre apostoli pot fi recunoscuţi: la stânga Mântuitorului se află Ioan, „cel pe care-l iubea Iisus”; el se apleacă spre pieptul Mântuitorului; îşi va rezema capul de el şi lui îi va destăinui Iisus cine avea să-i vândă: „Acela este, căruia eu, întingând îmbucătura, îi voi da-o”[77]. Mons.

---

73 Didron, op. cit., p. 189.

74 Matei, 26, 17-25. Marcu, 14, 17-21. Luca, 22, 14-23. Ioan, 13, 18-30.

75 Millet observă că preferinţa pentru povestirea lui Ioan e o caracteristică occidentală, Ori
entul urmînd în această scenă Evanghelia lui Matei. Tot occidentală i se pare şi gesticulaţia personajelor, Orientul mărginindu-se să le alinieze fără alte gesturi decît întrebarea lui Petru

76s i imprudenta lui Iuda. Millet, op. cit. p. 291 — 94, si 308.
Ioan, 13, 23-26. ’

77 Ioan, 13, 26.

Wilpert a notat că acest gest de aplecare a lui Ioan către Iisus apare în Roma pentru prima oară la Caffarella[78]. Mai târziu, Ioan va fi reprezentat cu capul sprijinit de pieptul Mântuitorului. După tonsurile, adăugate poate în secolul al XVII-lea, pot fi recunoscuţi şi apostolii Petru şi Pavel. Petru e aşezat lângă Ioan; el este cel care I-a îndemnat să întrebe cine era trădătorul, şi expresia lui este încă interogativă. Pavel stă la celălalt capăt al mesei şi e înfăţişat din profil, în sfârşit, Iuda, mult mai mic şi fără nimb, e zugrăvit în primul plan, aşezat la piciorul mesei. Copia Barberini îi adaugă şi o mică barbă ascuţită, care nu există însă în pictură. Mai menţionăm şi remarca lui Wilpert, că aceasta e prima reprezentare în care masa, până atunci în vechea formă semicirculară, este acum dreaptă, iar apostolii nu mai stau întinşi în jurul ei pe paturi, ci aşezaţi pe scaune, în secolul al X-lea, la S. Maria în Pallara, forma mesei era încă semicirculară; apostolii şedeau în jurul ei ca la Caffarella. În secolul al XI-lea însă, la Sant' Angelo în Formis, masa e tot semicirculară, Iisus şi Petru stând culcaţi după obiceiul din antichitate[79]. Inovaţia de la Caffarella avea să se generalizeze apoi în toate reprezentările.

lfi. Iisus în fala lui Filat. Biciuirea lui Iisus (fig. 12). Cele două scene, povestite în Evanghelie separat şi adesea separat reprezentate \ sunt la Caffarella reunite într-un singur tablou. Cristos nu apare decât o dată, servind atât pentru scena biciuirii cât şi pentru judecata lui Pilat.

În mijloc, pe un tron semicircular, Pilat este zugrăvit în momentul când se spală pe mâini. E tânăr, cu capul descoperit, iar veşmântul său, o tunică încinsă de două ori cu o centură, nu are nimic din luxul cu care era de obicei reprezentat în pictura bizantină. Se spală pe mâini, iar faţa îi este întoarsă către Iisus. În spatele lui, un personaj pe

78 Wilpert, p. 849.

791 Ibid., p. 847, fig. 392 şi 393.

care Wilpert I-a luat drept soţia lui Pilat, remarcând că are pe braţ un ştergar[80]. Este o confuzie care se lămureşte din copia Barberini. E vorba de un bărbat cu barbă, iar ceea ce a părut un ştergar nu este decât un pallium aruncat pe umeri. În Evanghelie e vorba într-adevăr de soţia lui Pilat[81], dar pe monumente apare mai des un bărbat. Manualul bizantin prescrie chiar un tânăr, care îi vorbeşte la ureche lui Pilat[82]. În dreapta, Iisus legat de o coloană [83], este biciuit de trei călăi. Un al patrulea se ploconeşte la picioarele lui în bătaie de joc. Scena aceasta cu Iisus legat de coloană este neîndoielnic occidentala, în iconografia bizantină ea apare târziu, abia către sfârşitul secolului al XI-lea, fiind deci împrumutată din Occident. Millet observă că în secolul al XI-lea, în Occident, Iisus e întotdeauna reprezentat din faţă, legat fie în spatele fie în faţa coloanei[84], iar pictura de la Caffarella nu face excepţie. În sfârşit, în stânga, afară de servitorul care îi toarnă de spălat lui Pilat, cinci personaje reprezintă pe fariseii şi bătrânii evreilor, în atitudini diferite. Unul dintre ei, cumustăţi şi o pălărie ciudată pe cap, îi vorbeşte lui Pilat. Costumul său, asemănătoi cu al acestuia, având brâul petrecut de două ori peste tunică, precum şi atitudinea lui de personaj principal, I-ar putea indica drept Irod, guvernatorul Galileei, cel care în ziua aceea, cercetându-l, pe Iisus, găsise că era nevinovat J. Evreii care îl înconjoară părând nemulţumiţi de intervenţia lui, sunt un indiciu în

---

80 W ilpert, p. 867. T . .. ,nr

81 La Roma, ea figura în sccolul al X-lea la S. Maria in Pallara. "Vezi W ilpert, fig. 4U6.

82 Didron, Manuel, p. 192 — 93. _ _

83 în multe picturi coloana face parte dintr-un complex arhitectonic. La Roma, o reprezentare similară cu cea dela Caffarella, tot cu o coloană izolată, se află şi la S. Maria in I al-
lara (Wilpert, fig. 411).

84 Op. cit., p. 652—53. *

plus.

Tabloul a fost destul de retuşat. În partea centrală, însă, mai ştearsă, au ieşit la lumină unele linii vechi. Dispoziţia scenei este fără îndoială cea din secolul al XI-lea.

Prinderea lui Iisus. Drumul spre Golgotn (fig. 12). Printr-o curioasă îmbinare, pictorul de la Caffarella a redat într-un singur tablou aceste două scene care, după Evanghelie, preced şi urmează scena judecăţii lui Pilat[85]. De obicei, ele sunt reprezentate separat.

În dreapta, prinderea lui Iisus. În acelaşi peisaj invariabil, Iisus e reprezentat în momentul când îl sărută Iuda. Este împresurat de numeroşi soldaţi, care n-au însă costumul caracteristic. În primul plan e redat episodul cu tăierea urechii servitorului Malhus. Pictorul pare să fi preferat povestirea evanghelistului Ioan, dând apostolului înfăţişarea lui Petru, dar fără nimb. Scena este reprezentată cu cruzimea caracteristică evului mediu. Petru nu face doar gestul pregătitor pentru această faptă, ca în vechile reprezentări, ci este redat chiar în momentul când taie urechea. Se vede până şi sângele curgând. Predilecţia evului mediu pentru gestul acesta violent se poate urmări în mai toate monumentele din epoca respectivă[86]. Trecerea de la scena sărutului la aceea a ducerii crucii este făcută de un alt grup de-soldaţi, în tunici tivite cu clavus, purtând suliţe, facle şi lampioane. Unul dintre ei îl împinge pe Iisus, care îşi duce crucea. Cruzimea pictorului este de

---

85 Matei, 26, 47-56; 27, 32-34. Marcu, 14, 43-52; 15, 21-23. Luca, 22, 4/ — 53; 2j, -6
31. Ioan, 18, 1-11; 19, 17.

86 într-o miniatură a Evangheliarului lui Otto al III-lea (ed. Leidniger I, pl. 48) sau la
S. Angelo in Formis. Vezi Kraus, op. cit. pl. 3.

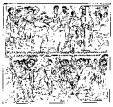


Fig. 12

data asta mai moderată. Iisus îşi poartă povara destul de uşor, fără să dea semne de mare suferinţă. În orice caz, e departe de reprezentările siriene, de pildă, unde Iisus se prăbuşeşte sub povară şi, spre mai multă umilire, pictorii născoceau şi frânghia aceea ciudată care îi era legată de gât. Menţionăm că şi de data aceasta preferinţa pictorului de la Caffarella s-a îndreptat tot către povestirea lui Ioan, singurul care a spus că Iisus îşi ducea singur crucea[87]. În sfârşit, în jurul lui Iisus o mulţime de soldaţi şi de evrei, unii cu facle, alţii ocărându-l.

Ca şi tabloul precedent cuprins în acelaşi panou, acesta a fost şi el retuşat în întregime. Liniile vechi au mai ieşit poate la lumină în părţile şterse ale picturii, dar sunt greu de recunoscut.

Răstignirea (fig. 13). Chiar în faţa frescei cu Iisus binecuvântând, deasupra uşii de intrare[88], este reprezentată marea scenă a Răstignirii, care a fost cel mai des amintită de cei ce au cercetat picturile de la Caffarella. Valoarea ei a fost însă mult exagerată, deoarece aici, pictorul din secolul al XVII-lea nu s-a mulţumit cu simple retuşări, ci a refăcut pictura în întregime. Kraus, care u conferă pe nedrept un caracter „evident bizantin”, a atribuit-o secolului al Ai –le-a [89]. Eroarea poate fi rectificată la prima cercetare mai atentă. Factura acestei

87 In pictura aproape contemporană de la S. Angelo in Formis, crucea e dusă de Simion.
Kraus, ibid.

88 A. Michel, în Histoire de l’art, I, p. 90, arată că obiceiul din bisericile bizantine de a repre-
renta Răstignirea deasupra uşii de intrare, la Roma se aplică aici pentru prima dată.

89 Ivraus: Die Wandgemälde der S. Sylvesterkapelle, p. 9.

ce ne nu diferă absolut deloc de celelalte retuşări de la Caffarella. Cât despre caracterele secolului al XIV-lea, ele lipsesc cu desăvârşire. împărtăşesc însă

părerea lui A. Venturi care, sub retuşările târzii, recunoaşte vechile caractere prin care această pictură „dovedeşte că nu a fost la origine diferită de celela e fresce”[90]. Este vorba, bi neînţeles, de amănunte iconografice despre care se poa’ e presupune că s-au păstrat mai mult sau mai puţin, ca şi în celelalte scene, dar nu de particularităţi stilistice, căci acestea au dispărut total când s-a refăcut tabloul.

Scena se desfăşoară în acelaşi peisaj monoton pe care l-am rutilmt şi în celelalte tablouri[91]. Două rudimente de munţi la orizont ar vrea poate să reprezinte munţii sacri, obişnuiţi în vechile reprezentări ale Răstignirii. Golgota a dispărut, iar estrada ciudată, semănând cu o rampă de teatru, în care sunt înfipte cele trei cruci, trebuie să fie evident un adaos ulterior. Întreaga-scenă e dominată, tireş e, de figura şi de crucea Mântuitorului, mult mai mare decât celelalte două. Margini e crucii, ca şi ale postamentului de sub picioare sunt ornamentate, aşa cum se obişnuia la Roma încă din secolul al VIII-lea, şi cum se mai poate vedea de pildă la S. Giovanni a Porta Latina, până la sfârşitul secolului al XII-lea. Mântuitorul, cu picioarele sprijinite pe postament, ca la Sant’ Angelo în Formis[92], e pirenit cu patru cuie. Lucrul nu este indiferent, deoarece caracterizează iconografia Răstignirii până în

90A . Venturi: Storia dell’arte it., II, p. 265, şi La Madonna, Hoepli, Milano, 1900, p. j//.

91 _ Acest peisaj i-a părut lui R. de Fleury giottesc, dar fără motiv. L’Evanglie, 1, p. 1/. întreaga scenă nu prezintă de fapt nici un caracter giottesc.

92 Kraus: S. A-ngelo in Formis, III.

secolul al XII-lea, şi chiar până în al XIII-lea. În secolul al XIV-lea Mântuitorul nu mai apare decât cu picioarele unul peste altul şi e pironit doar cu trei cuie. Nimbul său este crucifer, ca şi în celelalte scene. Poartă pe frunte coroana de spini; chipul e tânăr, cu barbă şi plete pe umeri. Iisus e mort. Ochii îi sunt închişi. Acesta este evident un caracter târziu al picturii. Până în secolul al X-lea, spaima creştinilor pentru patimile Mântuitorului îi făcea să-i reprezinte pe cruce numai cu ochii deschişi, fără să arate suferinţă. Fiul tatălui ceresc nu putea suferi durerile mortale ale oamenilor. Evul mediu târziu, cu înclinaţia lui pentru realismul crud, introduce această modificare. Începând din secolul al XI-lea, Iisus e reprezentat cu ochii închişi şi de multe ori cu un aer vădit de suferinţă. Este drept că în secolul al XI-lea, la Sant' Angelo în Formis, el poate fi văzut încă în vechea postură, cu ochii deschişi. Acestea sunt însă cazuri izolate. De altfel, în secolul al XII-lea autorităţile bisericeşti au interzis acest mod de reprezentare. Pictura de la Caffarella poartă astfel chiar semnul timpului său. Mai este de altfel un amănunt semnificativ pentru epoca acestei picturi. Mântuitorul e reprezentat gol, descărnat, acoperit doar cu un fel de şorţ care îi ajunge până la genunchi. Şorţul scurt făcea parte din modul de reprezentare până în secolul al VI-lea, când s-a adoptat pretutindeni veşmântul lung cumineci scurte, numit colobium[93], care s-a folosit de preferinţă în scena aceasta până în secolul al IX-lea. Atunci s-a revenit iar la şorţ, dar mai lung decât cel vechi[94]. În fresca noastră

93 La Roma, vezi de pildă Răstignirea de la S. Maria Antiqua.

94 Primele reprezentări pe care le cunosc în acest gen se află pe o legătură de carte în fildeş, din secolul al IX-lea, la Kaiser Friedrichsmuseum din Berlin (Goldschmidt, op. cit. pl. 8), iar la Roma, Răstignirea de la S. Clemente. Griineisen mai citează încă două: una din secolul al IX-lea, într-o miniatură din manuscrisul grec 510 de la Bibi. Naţ. din Paris, alta din secolul al X-lea, într-o miniatură a manuscrisului Plut. NVII, 3, de la Bibi. Lauren- ţianâ din Florenţa

asemenea şorţuri au şi cei doi tâlhari, răstigniţi cu braţele la spate şi cu picioarele legate de stâlp cu o frânghie. Cel din stânga, cu ochii deschişi şi întors către Iisus, este evident cel care s-a căit, şi pe care tradiţia artistică îl pune întotdeauna la dreapta Mântuitorului. Celelalte personaje sunt: Fecioara, care din gestul obişnuit de a duce la ochi un colţ al veşmântului n-a păstrat decât mişcarea destul de ciudată a mâinii, care nu mai ţine nimic[95]. În dreapta, sf. Ioan cu atitudine îndurerată, iar de o parte şi de alta a crucii cei doi soldaţi menţionaţi în Evanghelie. Costumele lor sunt fără îndoială o invenţie a pictorului din secolul al XVII-lea, cum ar putea fi şi unealta cu care cel din dreapta îi întinde buretele muiat în oţet[96]. Deasupra crucii, ca în mai toate tablourile din epocă, doi îngeri. Cât despre cele două personaje care susţin postamentul, inexplicabile din punct de vedere iconografic, ele sunt desigur, ca şi estrada în faţa căreia se află, adăugate de pictorul din secolul al XVII-lea. S-ar putea ca la origine în locul lor să fi fost reprezentaţi soldaţii care trăgeau la sorţi veşmintele lui Iisus. Tabloul mai are şi nişte inscripţii, desigur şi ele refăcute în secolul al XVII-lea. deasupra crucii, iniţialele obişnuite, I.N.R.I.; lângă Fecioara, M.R.; linga sf. Ioan, I.

(Griineisen: 5. Maria Antiqua, p. 111). De la sfîrşitul secolului al X-lea se poate cita Răstignirea de la S. Georg din Oberzell auf Reichenau (Kraus, S. Georgskirche, pl. 14). în secolul al Xl-lea, afară de cea de la Caffarella, o alta într-o miniatură din Rabani Mauri liber de laudibus sanctae cruciş, la Wiener Hoffbibl. Cod. 652. Vezi H. Zim- mermann: Die Fuldauer Buchmalerei in Karolingischer and ottonischer Zeit, în „Kunstge- schichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommision fur k. u. hist. Denkm.", Heft I —IV, 1910, fig. 36; şi la S. Angelo in Formis (Kraus, op. cit. pl. 3).

95 Un gest identic am văzut însă pe capacul unei cutii de bronz, poate din secolul al VlII-lea, în colecţia Bibliotecii vaticane, muzeul sacru, nr. 1320.

96 D'Agincourt a observat că asemenea instrumente se vedeau şi pe vremea lui în Italia, în timpul carnavalului, „ca să se întindă cu ele buchete de flori femeilor aflate la ferestre". Op. cit., IV, p. 326.

GL. Deasupra celor doi soldaţi e scris vertical: la stânga, LONGIN, la dreapta CALPURN în sfârşit, dedesubtul scenei, inscripţia de care am vorbit, indicând data şi numele pictorului...”

Punerea în mormânt[97] (fig. 14). Peisaj deluros. În stânga, mormântul are, după Evanghelii, este o peşteră, variantă care începe să fie mai frecventa în secolul al X-lea[98]. Marginea intrării e împodobită cu un ornament lat de frunze împletite. Înăuntru se vede sarcofagul sculptat. Iisus, cu nimbul cruci ei, e înfăşurat în linţoliu şi purtat de Iosif din Arimatea şi de Nicodim, fap care dovedeşte că şi de rândul acesta pictorul a preferat Evanghelia lui Ioan. Costumul lor este cel evanghelic obişnuit; sunt desculţi, semn de sfinţenie, dar fără mm b. Iosif e mai bătrân şi are barbă. Trebuie să notăm că şi aceasta scena, destul de rara în pictura occidentală, apare la Roma pentru prima oară la Caffarella. La sâirşitul secolului al XII-lea ea apare şi la S. Giovanni a Porta Latina.

Tabloul a fost retuşat, dar modificările sunt minime. Dispunerea scenei, ca şi liniile caracteristice au fost respectate.

Coborârea în Limb (fig. 14). Povestirea apocrifa a coborâm lui Iisus în Limb, care în pictura din Roma apare încă din secolul al IV-lea, iigurează de asemenea printre scenele de la Caffarella.

Fig. 14

Peisaj rupestra cu stânci. În stânga, flăcările

97t emplu păgîn ! Visconti: Opere varie, II, p. 404

98M atei 27 57-61. Marcu, 15, 42-47. Luca, 23, 00-56. Ioan, 19, 38-42. ^

Dar în secolul al Xl-lea, la Sant’Angelo in Formis, se mai putea vedea mea mormîntul in formă de baldachin pe patru coloane subţiri. Kraus, pl. 3.

Limbului, în care se văd arzând trei imeni Toţi întind mâinile către Iisus, care este aproape gol, acoperit doar pe – mătate de linţoliu. Nimb crucifer. În mâna stângă tine un toiag lung care nu există în copia Barberini. Probabil nu exista nici în vechea pictură. Ca în mai toate reprezentările romane ale acestei scene, începând încă din secolul al IX-lea. Iisus tine mâna lui Adam pe care îl trage afară din Limb. Diavolul, aproape nelipsit, sub picioarele Mântuitorului, nu apare la Caffarella.

Nici acest tablou nu a fost cruţat de retuşări. Se pare chiar că n-a rămas nimic nealterat de penelul din secolul al XVII-lea.

Măriile la mormânt[99] (fig. 14). Textele evanghelice nu sunt de acord asupra acestei scene, iar reprezentările variază după preferinţa pictorului pentru o Evanghelie sau alta. De obicei, sfintele femei sunt, ca la Caffarella, în număr de două. Alteori însă doar una, sau trei, ori chiar mai multeuneori apar şi unul sau doi discipoli ai lui Iisus. Nici numărul îngerilor nu e bine determinat. Ma: adesea apare unul singur, dar câteodată şi doi. La Caffarella este tipul cel mai frecvent: cele două Marii, întâmpinate de un singur înger!

Peisajul şi mormântul sunt ca în scena precedentă. Înăuntru, deasupra sarcofagului gol, atârna o lampă. Pictorul n-a uitat să zugrăvească şi linţoliul rămas după învierea lui Cristos. Femeile se apropie din stânga. Fecioara are în mână un flacon cu aromate. Magdalena face un semn de întrebare către înger care, aşezat pe capacul sculptat al mormântului, ţine într-o mină atributul obişnuit, varga, iar cu cealaltă arată mormântul.

Retuşări a suferit şi această scenă, dar şi-a păstrat caracterele, mai cu seamă în jumătatea din dreapta. Cele două femei însă au fost total alterate.

---

99 Matei, 28, 1-7. Marcu, 16, 1-8. Luca, 24, 1-8. Ioan, 20, 1—10.

Iisus i se arată Magdalenei[100] (fig. 14). Ştearsă aproape complet, pictura nu mai poate fi reconstituită decât cu ajutorul copiei Barberini. Coline mari. Scena se petrece la poarta oraşului. Ierusalimul este reprezentat în dreapta ca un turn rotund, din care se văd apărând, ca în scena intrării în Ierusalim, profilurile câtorva case. Iisus, în acelaşi veşmânt ca în coborârea în Limb, îi apare-Magdalenei care, cu părul despletit şi nimb, stă în genunchi. Sunt rare reprezentările în care Magdalena e singură în faţa lui Iisus. Cea de la Caffarella este dintre ele[101].

Ciclul evanghelic se încheie cu această scenă. Celelalte 14 care urmează sunt toate istorii cu martiri. Le vom descrie în ordinea în care se prezintă şi în măsura în care le-am putut descifra. a

Martiriul sfântului Laurenţiu (fig. 15). Scena îl prezintă pe martir în momentul când este ars pe un grătar, şi poate fi considerată una dintre primele, dacă nu chiar prima dintre reprezentările crude din Roma ale martiriului sfântului Laurenţiu. Într-adevăr, până în secolul al XI-lea, martiriul acestui sfânt a fost reprezentat doar simbolic, cu obişnuitul atribut al grătarului încins care se zugrăvea la picioarele martirului. Aşa a fost reprezentat în mausoleul imperial de la Ravenna şi tot aşa în mozaicul de la S. Clemente din Roma. În secolul al \ III-lea, în capela subterană de la S. Valentino de pe Via Flaminia, a fost reprezentat ţinând doar o cruce şi o carte[102]. Scenele realiste ale patimilor sale de la S. Lorenzofuori-le-mura sunt mult mai târzii decât fresca de la Caffarella, adică abia din secolul al XIII-lea.

În fund, în stânga, arhitectura convenţională a unui

---

100 Matei, 28, 8—10. Marcu, 16, 9—11. Ioan, 20, 11—18.

101 Wilpert mai citează una în Egbert-Kodex, ed. Kraus, pl. 56.

102 Marucchi: Das Coemeterium und die Basilica des h. Valentin zu Rom, în „Rom. Quartal- schr.” 1889 şi 1890.

palat, semănând cu edicului unui templu. Un zid ruinat (nu ştiu cum a putut mons. Wilpert să-i ia drept o sobă, lucru evident greşit) desparte toată scena în [două planuri.

Amănuntul nu trebuie neglijat, deoarece el va fi caracteristic pentru viitoarea artă italiană. În vechea pictură bizantină nu vom întâlni niciodată această arhitectură de ruine, care va deveni un motiv preferat al artei noi italiene. În faţa palatului, un tron împodobit pe care şade împăratul. Costumul este caracteristic: dalmatică, hlamidă, sandale bizantine, capul încununat cu lauri. împăratul se întoarce spre sf. Laurenţiu care, gol, cu nimb şi tonsură, este întins pe grătarul de sub care îl învăluie flăcările. Martirul ţine în mână o cruce (vizibilă numai în copia Barberini) iar faţa lui, întoarsă către împărat, pare să indice răspunsul la cuvintele acestuia. Se află poate în momentul când îi adresează vestita apostrofă: „O parte s-a fript, întoarce-mă şi pe cealaltă şi mănâncă!” Unul dintre călăi, speriat poate de această ripostă, fuge cu faţa întoarsă către sfânt; un altul din spate însă, aruncă cu o lopată cărbuni pe foc. De cealaltă parte a zidului, alte patru personaje asistă la supliciu cu atitudini diferite. Două dintre ele, cu coifuri şi lănci, sunt soldaţi. Cel din stânga e preocupat de ordinele împăratului, celălalt dă o mina de ajutor călăilor. În stânga lui, un alt zbir înteţeşte focul cu o furcă, în sfârşit, în mijloc, încă un personaj pe care nu-l pot identifica, asistă la martiriu.

Tabloul, deşi foarte deteriorat, este absolut neatins şi poate fi socotit printre cele mai autentice.

Tăierea mâinilor unui martir (fig. 16). Această scenă, ca şi următoarele două, n-am putut-o identifica până acum. Nu am întâlni ţ-o nicăieri în iconografia romană. Mă limitez aşadar, ca şi pentru cele două ce urmează, doar la

descriere. Un martir tânăr, cu veşmânt şi tonsură ecleziastică, e apucat de mâini de către doi călăi care i le taie cu nişte cuţite mari. În stânga, pe un tron, un personaj oficial, cu barbă şi cu capul gol, asistă dând porunci. Costumul îl arată a fi un demnitar roman. În spatele său, un soldat cu un fel de scufă şi cu lance. Celelalte patru personaje sunt zbiri îmbrăcaţi la fel cu cei din picturile precedente. Cruzimea cu care e reprezentată scena dovedeşte acelaşi gust al evului mediu târziu, pe care am mai avut prilejul să-i remarcăm.

Şi această pictură este aproape în întregime autentică, dar în stare foarte proastă.

Scenă de martiriu (fig. 15). Obişnuitul peisaj. În stânga, pe un tron ornamentat, un personaj cu coroană. Copia Barberini arată că purta o coroană asemănătoare cu aceea din scena sfântului Laurenţiu. În urma retuşărilor însă. În pictură se vede o bonetă cu aspect modern. Şi costumul e modificat. Poartă o simplă tunică în locul dalmaticii bogate, şi ciorapi lungi în loc de sandale. Este evident un împărat. În faţa lui se desfăşoară patimile martirilor. Patru trupuri sau şi prăbuşit decapitate, cu sângele ţâşnind încă din gâturile tăiate. Capetele, fără nimb şi cu ochii legaţi, zac alături. Călăul, aplecat asupra lor, pare că ar vrea să-i mai lovească odată cu spada. Alţi trei martiri, aceştia cu nimb, tonsură şi veşmânt ecleziastic (doi dintre ei, după paenula, sunt evident preoţi), zac la pământ sub loviturile ghioagelor cu care sunt izbiţi. Cel din primul plan are, judecând după copia Barberini, amândouă mâinile tăiate. Ar putea fi deci personajul din scena precedentă. În orice caz, pictorul I-a reprezentat aici mult mai bătrân, cu barbă albă.

Tabloul este aproape în întregime autentic. Afară de boneta împăratului, retuşările nu se mai pot distinge.

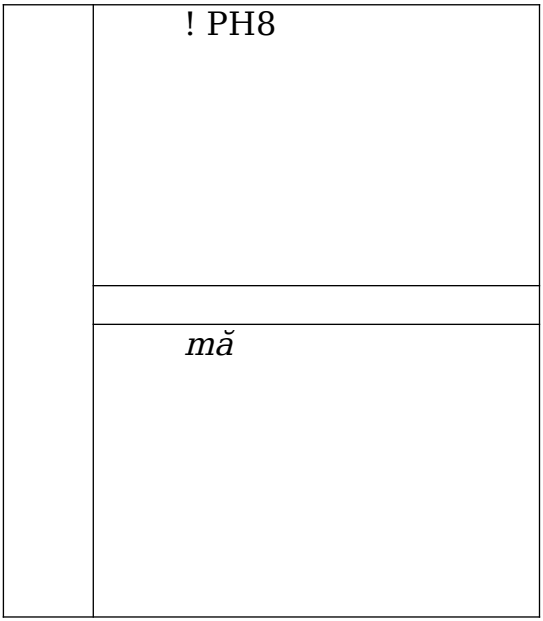


Fig. 16

tice şi nimb. Trei călăi îi târăsc de mâini cu violenţă. În mijloc, un personaj care pare să poruncească, poartă pe cap un acoperământ ciudat, ce seamănă cu un turban oriental. În fund la stânga se vede o clădire cu trei caturi.

Tabloul a fost ceva mai retuşat decât cele precedente. În special figurile personajelor par să fi avut mai mult de suferit. Totuşi pictura este şi ea dintre cele mai autentice…

În cele zece scene care ne-au rămas sunt înfăţişate exclusiv episoade din istoria sfintei Cecilia şi a sfântului Urban, aceasta fiind prima reprezentare aproape integrală a vieţii lor. Faptul e foarte important şi nu a fost luat în considerare nici de Bărbier de Montault – care în studiul său asupra iconografiei sfintei Cecilia la Romaconsideră că frescele de la Caffarella sunt din secolul al XIII-lea – nici de mons. Wilpert, care acordă prioritate iconografiei mai complete a acestei sfinte în frescele de la S. Cecilia în Trastevere. Dar picturile de la S. Cecilia nu sunt mai vechi

de a doua jumătate a secolului al XI-lea[103], deci cel puţin cu o jumătate de secol mai târzii decât cele de la Caffarella. Înaintea acestora, reprezentarea la Roma a celor doi sfinţi se limitase doar la portretele lor, cum se văd în catacombele S. Calisto, sau în mozaicul pascalian (sec. al IX-lea) din absida de la S. Cecilia în Trastevere. Încununarea sfintei Cecilia şi a sfântului Valerian de la S. Pudenziana este abia din a doua jumătate a secolului al XI-lea. Din secolul al XII-lea datează portretul sfintei Cecilia din porticul de la San Lorenzo fuori le mura şi, în sfârşit, din secolul al XIII-lea, reprezentarea de pe pristolul lui Arnolfo di Cambio de la S. Cecilia în Trastevere. Iconografia acestor sfinţi a fost prin urmare inventată la Caffarella, şi ea va inspira aproape toate reprezentările ulterioare ale istoriei acestor martiri favoriţi ai romanilor. Aceeaşi iconografie, completată, se va întâlni aşadar în frescele de la S. Cecilia în Trastevere şi apoi până în Trecento pe altarul sfintei Cecilia de la Uffizi din Florenţa, atribuit odinioară lui Cimabue[104]. În consecinţă, trebuie să recunoaştem pictorului de la Caffarella acest merit până

103— Ele împodobeau porticul bisericii. în urma restaurării au fost distruse, rămînînd o singură scenă, Visul papei Pasquale I, care a fost strămutată în interiorul bisericii.^ în 1630, tot din ordinul cardinalului Barberini, picturile care mai existau atunci au fost copiate într-o serie de acuarele ce se păstrează la Bibi. Vaticană, în acelaşi codice cu copiile de la Caffarella: Cod. Barb. lat. 4402, fila 20 şi urm. încă de cînd s-au executat aceste copii, lipsea primul tablou, care reprezenta poate vreo scenă din copilăria sfintei Cecilia. Copiile încep astfel cu scena Ospăţului nupţial. Reproduceri bune se găsesc în Wilpert, fig. 473 — 840 şi pl- 238/2. .... „

104 Tabloul, desigur pictat în primii ani ai sec. al XlV-lea, a fost^ atribuit lui Cimabue, după indicaţiile lui Vasari. C. Frey I-a atribuit apoi lui Taddeo Gaddi. în sfîrşit, W. Suida, într-un studiu documentat, I-a atribuit împreună cu alte tablouri unui maestru necunoscut, pe care a numit maestrul de la S. Cecilia, în ,, Jahrbuch der f\. Pr. Kiinsts , Berlin 1905, p. 90 şi urm., fig. 9. Foto Alinări: 986. Tabloul conţine în afara portretului sfintei Cecilia pe tron, încă opt scene, evident inspirate din iconografia romană a acestei martire.

acum neglijat...

Convertirea şi botezul lui Valerian (fig. 17). Pentru simplificarea acestui studiu, renunţ să fac o istorie a vieţii sfinţilor de care ne ocupăm. Ea poate fi găsită cu uşurinţă în faptele martirilor respectivi şi a fost făcută pe larg de diferiţi autori[105]. Ne vom limita aşadar la iconografia inventată de pictorul de la Caffarella, urmărind de asemenea răsunetul ei în inspiraţia reprezentărilor ulterioare ale celor doi martiri. Cercetarea ne va permite astfel să determinăm importanţa neîndoielnică a acestor picturi în iconografia romană.

Primul tablou reuneşte trei scene care se găsesc în scrierile privitoare la sf. Cecilia: Convorbirea sfintei cu Valerian în camera nupţială Intâlnirea lui Valerian cu sf. Urban[106]; Botezul lui Valerian[107]. Prima scenă se află în stânga. Sub porticul deschis al casei – două coloane bogat sculptate în genul bizantin, încununate cu un fel de boltă – se văd cele două personaje în picioare, stând de vorbă. Cecilia, cu nimb, e îmbrăcată într-o dalmatică bogată, împodobită la gât, la mâneci şi la poale cu pietre scumpe. Este reprezentarea ei obişnuită, aşa cum se vede şi la S. Calisto şi pe mozaicul pascalian de la S. Cecilia în Trastevere. Aceeaşi bogăţie vestimentară o caracterizează şi în reprezentările ulterioare. Valerian, fără nimb, e îmbrăcat ca un nobil roman. Sf. Cecilia e indicată şi prin

---

105 Faptele sfintei Cecilia şi ale sfîntului Urban au fost publicate pentru prima oară în 1600
de Bosius, op. cit. Cele ale sfintei Cecilia au fost tipărite într-o ediţie modernă şi de Domenico Bartolini: Gli atti del martirio della nobilissima Vergine romana Santa Cecilia, vendicati ed illustrati coi monumenti, Roma, 1867. Acta •• martyrii S. Urbani et socioritm per notarios romanae eclesiae conscripta ex tribus mss. bibliothecae vaticanae edita. Au mai fost tipărite şi de G. B. Lu- gari ca apendice la: Intovno ad alcuni monumenti antichi esistenti al IV miglio dell Appia,

106 Ibid., p. 5 — 6.

107 Ibid. p. 6.

inscripţia aflată deasupra ei, vizibilă însă doar în copie. Scena a doua ocupă mijlocul tabloului. Valerian, îndemnat de Cecilia, se întâlneşte pe Via Appia cu Sf. Urban care îl converteşte. Scena, despre care scrierile spun că s-a petrecut în casa sfântului Urban, este situată aici în aer liber. Valerian şi sf. Urban sunt îngenuncheaţi şi deasupra lor se vede bătrânul înaripat, care le apare ţinând un pergament cu inscripţia: + UNUS. DNS. UNA. FIDES. UNUM. BATISMA. UNUS. DEUS. EL. PATER. OMNIUM. Copia Barberini îl arată pe bătrân ascuns pe jumătate de nişte nori, care însă în pictură au dispărut în urma retuşărilor. Deasupra bătrânului, segmentul de cer şi, înapoia întregii scene, un fundal ciudat, ca un fel de panou. Valerian şi sf. Urban sunt indicaţi şi de inscripţii. În sfârşit, la dreapta se petrece scena botezului lui Valerian. Valerian, gol, e aşezat pe jos, cu mâinile ridicate în semn de rugăciune. Sf. Urban, în costum pontifical[108], cu barbă, tonsură şi nimb, aşa cum va apărea în toate scenele celelalte, toarnă apa dintr-un ulcior asupra lui Valerian, iar cu dreapta îl binecuvântează. Mai este de faţă şi un diacon în costum ecleziastic, dar fără nimb. Sf. Urban şi Valerian sunt indicaţi de inscripţii prescurtate.

Iconografia mai târzie a separat aceste trei scene în tablouri diferite, păstrând însă în general aceeaşi dispunere ca la Caffarella[109]. La S. Cecilia în Trastevere, primul moment era prezentat separat. Pictorul I-a adăugat

---

108 In toate aceste reprezentări, ca şi în scrierile despre martiri, confuzia între sf. Urban martir, şi papa sf. Urban I e permanentă. Dealtfel, pînă la De Rossi, nimeni nu şi-a dat seama că ei ar putea fi două persoane diferite.

109 S-au inventat şi unele scene noi care lipsesc la Caffarella: Sfînta Cecilia, creştină, citeşte şi meditează asupra Evangheliei, sub ochii îngerilor; Sfînta Cecilia se căsătoreşte cu Valerian, care îi pune în deget un inel; In timpul ospăţului nupţial, cînd cîntă muzica, ea îşi înalţă sufletul către Dumnezeu. Vezi Bărbier de Montault, op. cit., p. 426 şi urm.

apoi pe Valprian ducându-se călare să-l caute pe sf. Urban. Apariţia bătrânului înaripat era unită într-o singură scenă cu botezul lui Valerian, care se petrecea într-un interior. Aceste picturi erau în general caracterizate printr-o mai mare bogăţie a veşmintelor şi prin decorul arhitectonic cu totul ireal şi complicat, care aminteşte întrucâtva picturile pompeiane ale celui de al treilea stil. Scena convorbirii sfintei Cecilia cu Valerian e reprezentată şi de pictorul de la Uffizi din Florenţa, care pare să se fi inspirat în general, nu numai ca scenariu, dar şi ca decor arhitectonic, după pictura de la S. Cecilia în Trastevere.

Fig. 17

La Caffarella, acest tablou poate fi considerat dintre cele mai autentice. Puţinele retuşări ale figurilor sau şi şters. Unele personaje n-au fost nici măcar atinse. Petele de pe obraji sunt o dovadă în acest sens. Modul caracteristic de desenare a cărămizilor clădirii arată că nici decorul arhitectonic nu a fost atins. Retuşarea s-a mărginit aici la o revopsire destul de grosolană a fundalului, cu un strat de verde murdar, care a acoperit de pildă şi norii din care ieşea bătrânul înaripat. O spălare atentă a frescei ar putea să o readucă eventual la starea ei iniţială...

În picturile din rândul inferior, sub scena cu visul sfântului Iosit, se mai află o scenă din istoria sfintei Cecilia, care trebuie menţionată aici, şi care mai poate fi văzută fragmentar. Fotografia acestei scene, astăzi aproape ştearsă, se află în Wilpert[110]. Ea reprezenta *încununarea sfintei Cecilia şi a sfântului Valerian* cu trandafiri şi crini, aşa cum avea să fie reprezentată mai

110 Wilpert, p. 992, fig. 486.

târziu şi la S. Cecilia şi la S. Pudenziana. La Caffarella, cei doi sfinţi, plasaţi simetric, cu mâinile ridicate în dreptul pieptului şi palmele în afară, stăteau de o parte şi de alta a îngerului, mult mai mare decât ei, care îi încununează. Pictorul tabloului de la Florenţa avea să modifice radical această scenă, depărtându-se de iconografia romană.

Convertirea şi botezul lui Tiburţiu (fig. 17). Tabloul reuneşte două scene diferite: Convertirea lui Tiburţiu[111] şi Botezul său[112]. Prima scenă se află în stânga. Porticul casei lui Valerian, mai mare decât cel din scena precedentă, împodobit şi aici cu coloane de marmură. În portic se află Cecilia şi Valerian într-o convorbire pioasă cu Tiburţiu, fratele lui Valerian. Costumele sunt la fel cu cele de deasupra. În nimburile Ceciliei şi al lui Valerian sunt înscrise numele lor[113]. La dreapta, în mijlocul peisajului preferat al pictorului de la Caffarella, scena botezului lui Tiburţiu, la fel cu cea a botezului lui Valerian. Tiburţiu, gol, aşezat pe jos în poziţie de rugăciune, e botezat de sf. Urban, care toarnă asupra lui apa dintr-un ulcior, binecuvântându-l cu dreapta. îl asistă doi diaconi, dintre care unul ţine în mână o carte.

Întregul tablou este autentic, ca şi cel de deasupra. Sunt retuşate numai veşmintele sfintei Cecilia şi ale lui Tiburţiu, poate şi figurile celor trei sfinţi din stânga. Tenta verde a fundalului apare şi aici. În schimb, scena din dreapta este absolut autentică.

Scenele cu Tiburţiu lipsesc de la S. Cecilia în Trastevere, dar convertirea şi botezul său au fost zugrăvite de pictorul de la Florenţa.

Sfânta Ceeilia împarte săracilor averea rămasă de la Valerian şi Tiburţiu (fig. 18). Scenă în aer liber. Sf. Cecilia

---

111 Ibid. p. 13.

112 Ibid. p. 14

113 Wilpert, p. 993, consideră că înscrierea numelor în nimb este aici unul dintre cele mai vechi exemple ale acestui obicei.

vine din stânga cu o pungă în mină, dăruind bani mulţimii de nevoiaşi din dreapta.

Ca moment iconografic, scena se întâlneşte doar la Caffarella, dar e refăcută în întregime.

Sfânta Cecilia în faţa prefectului Almachio (fig. 18). Scena reprezintă în dreapta tronul prefectului, împodobit cu un baldachin. Prefectul, în costum de demnitar roman, ridică mâinile în semn de mirare la cuvintele sfintei Cecilia. În stânga lui un personaj care pare să-i şoptească ceva; în dreapta un soldat, al cărui coif a fost transformat la retuşare într-o bonetă cu totul modernă. Sf. Cecilia, de rândul acesta în costum de martiră, cu părul despletit şi purtând o cămaşă lungă strânsă în talie, stă în faţa lui Almachio mărturisindu-şi credinţa. În spatele ei, mulţimea care asistă la interogatoriu.

Scena aceasta lipseşte şi ea de la S. Cecilia în Trastevere, dar există în pictura de la Florenţa.

Din păcate, tabloul a fost total refăcut şi, afară de dispunerea scenei, care a rămas cea veche, nimic altceva nu mai este autentic.

Moartea sfintei Cecilia (fig. 18). Pictura aproape complet ştearsă nu mai lasă să se vadă decât foarte vag scena. O descriem după copia Barberini. Scena reprezintă camera de baie a sfintei, văzută în secţiune. Afară, hornul şi gura sobei, unde un servitor înteţeşte focul. Cecilia, după ce n-a putut fi asfixiată cu aburi, este acum decapitată. Stă în genunchi în veşmânt de martiră. Călăul a şi lovit-o cu spada, deoarece i se văd pe gât urmele a doua tăieturi din care sângele curge din belşug. În spatele ei. călăul cu spada ridicată se pregăteşte să-i dea a treia lovitură. În stânga, un soldat cu coif şi halebardă de formă medievală.

Fig. 18

Scena este aproape identică la S. Cecilia, unde camera de baie e redată de asemenea în secţiune şi cu aceeaşi formă. Atitudinea sfintei şi cea a călăului sunt identice. Lipseşte doar al doilea soldat, iar costumul sfintei nu e cel de martiră, ci acelaşi costum bogat din celelalte scene. Pictorul de la Florenţa s-a depărtat însă de data aceasta total de iconografia romană, inventând o scenă complet diferită. Sfânta Cecilia este cufundată într-o căldare sub care arde focul, şi acolo e decapitată.

Îngroparea sfintei Cecilia 1 (fig. 18). Ultima scenă privitoare la martiriul sfintei Cecilia reprezintă îngroparea ei de către sf. Urban. Acesta, însoţit de patru diaconi, duce trupul sfintei, dându-l în mâinile altui diacon, care se vede la intrarea unei peşteri, probabil catacomba S. Calisto. Nici acest moment iconografic nu a mai fost reprezentat nicăieri. Din nefericire însă, tabloul este ca şi cele precedente complet refăcut, din care cauză nu mai poate prezenta niciun interes din punct de vedere stilistic.

Sfântul Urban şi clerul său în faţa lui Ahnachio (fig. 19). Scenele următoare sunt închinate toate istoriei sfântului Urban, fiind cele mai variate şi mai bogate în privinţa compoziţiei. Din nefericire, au fost toate retuşate, aşa că n-a mai rămas nimic autentic. Singurul lucru interesant este iconografia, care apare aici pentru întâia oară.

Primul tablou are această inscripţie lămuritoare: S. UR. CUM SUO CLERO CAPITUR. A CARPASIO ET JUSSU ALMACHII ÎN CARCEREM DETRUDITUR. Scena reprezintă, într-un peisaj cu dealuri profilate în fund, judecata sfântului Urban. În dreapta, pe un tron în formă de baldachin pe patru coloane de marmură sculptate, şade Almachio înconjurat de soldaţi. Unul dintre ei, cel care îi vorbeşte, este desigur cruntul Carpasio, însărcinat cu prinderea

Fig. 19

martirilor. Sf. Urban, în veşmânt sacerdotal, e în faţa prefectului şi, după felul agitat în care vorbeşte, am putea socoti că se află chiar în momentul când îşi mărturiseşte credinţa. În spatele lui numeroşi clerici (mai mulţi decât îi arată scrierile, care vorbesc numai de şase), cu lanţuri la mâini, sunt păziţi de soldaţi. Prin mulţimea personajelor şi abila lor grupare, scena este o compoziţie remarcabilă. Dar retuşarea nu mai lasă nici să se întrezărească măcar cum va fi fost vechea pictură.

Sfântul Urban şi clerul său sunt bătuţi cu cnutul[114] (fig. 19). Inscripţia, care nu se mai poate citi decât în copie, e următoarea: S. URB. EX. CARCERE. EDUCITUR. CUM. CLERO. SEVO. TYRANNO. ALMACHIO. PRESENTAŢI. DIVITISSIME. PLUBATIS. CAESI. SUNT. Scena reprezintă flagelarea martirilor. În stânga, Almachio pe tron, în faţa unui fel de arc de triumf, care vrea poate să închipuie palatul lui Vespasian despre care vorbesc scrierile. Lângă el, un soldat. În dreapta scenei un alt soldat cu coif şi lance, şi numitul Carpasio. În mijloc, sf. Urban îngenuncheat şi alţi opt clerici care, ca şi în tabloul precedent, nu au nimburi, sunt bătuţi de doi călăi. Scena este aproape complet ştearsă. Din ceea ce a mai rămas, se vede totuşi că a fost refăcută radical ca şi cea de deasupra.

Botezul şi moartea sfântului Anolino. Silului Urban face să se dărâme tempul lui Jupiter[115] (fig. 20). Inscripţia spune: ANOLINUS. CARCERĂRIUS. A.S. URBANO BAPTIZATUS. DECOLLATUR. S. URBANI. PRECIBUS. JOVIS. SIMULA [C] RUM. CORUIT. Tabloul reprezintă mai multe scene. În stânga, sf. Urban şi clerul său se află în

114 Ibid. p. 29.

115 Ibid. p. 30-31 şi 33.

temniţă, unde se vede cum îl botează pe temnicerul Anolino. Alături de temniţă, un soldat taie capul lui Anolino, care aici are nimb. Actele martiriului său spun că decapitarea s-a petrecut în faţa templului Dianei, care a fost însă neglijat de pictor. În dreapta, sf. Urban, dus cu clerul său să închine jertfe lui Jupiter, este reprezentat în clipa când, invocându-l pe Dumnezeu, face să se năruie templul. Sub dărâmături se văd preoţii pagini ucişi de catastrofă, iar alături de grupul clericilor, un alt păgân care ridică braţele înspăimântat.

Fig. 20

Uciderea sfântului Urban şi a clerului său (fig. 20). Inscripţia spune: S. URBANUS. CUM SUO CLERO. DUCTUS ANTE TEMPLUM DIANAE. IBIDEMQ. DECOLLATUS EST. Scena reprezintă în stânga templul Dianei, de care vorbesc scrierile. În faţa lui, sf. Urban îngenuncheat şi cu mâinile împreunate, e gata să fie decapitat. În jurul său trupurile decapitate ale câtorva tovarăşi de-ai lui. Alţi martiri îşi aşteaptă soarta. În sfârşit, în dreapta, scena îngropării sub un edicul care are forma unui puţ. Pictura e destul de deteriorată, dar se vede că a fost total refăcută.

Cu aceasta se termină întreaga serie de picturi existente încă la Caffarella, destul de alterate din cauza refacerilor ulterioare. O privire de ansamblu asupra acestor tablouri şi în special asupra celor autentice, ne va permite acum să tragem unele concluzii referitoare la stilul în care au fost pictate.

În rezumat, din toată seria de tablouri enumerate mai sus, zece scene pot fi considerate cu adevărat autentice, sau foarte puţin retuşate şi anume: 1. *Fresca subterană*; 2. *Portretele din rândul de jos din biserică*; 3. *Vestirea păstorilor*;

Visul lui Iosif; 5. *Spălarea picioarelor*; 6. *Cina cea de taină*; *1. Martiriul sfântului Laurenţiu*; 8. *Tăierea mâinilor unui martir*; 9. *Scena de martiriu nr. 25*; 10. *Scena de martirul nr. 26*.

Numai în parte autentice, păstrând însă în genere vechea schemă, sunt următoarele şase tablouri: 1. *Bunavestire*; 2. *Naşterea lui Iisus*; 3. *Intrarea în Ierusalim*; 4*. Învierea lui Lazăr*; 5. *Convertirea şi botezul lui Valerian*; 6. *Convertirea şi botezul lui Tiburţiu*.

Celelalte douăzeci sunt total sau aproape total refăcute. O cercetare rezumativă a ceea ce s-a mai păstrat autentic în aceste picturi ne va putea duce la unele concluzii asupra caracterelor lor generale. Ele sunt următoarele:

Peisajul. Golaş, uşor unduit, ridicându-se abia către orizont în profiluri de coline, presărat ici şi colo cu câteva smocuri de iarbă, arareori cu flori sau copaci, dar numai în cazul când o cerea tradiţia iconografică, el nu vădeşte nicio urmă a simţului decorativ care împodobise arta bizantină, mai ales până în secolul al VII-lea, şi care, înviorat de un simţ al naturii cu totul nou, avea să reapară ca un element primordial în pictură, începând din secolul al XII-lea. Secolele VII – XI sunt sub acest aspect total sterile. Sensul exclusiv simbolic dat de arta bizantină peisajului, stilizându-l şi reducându-l la liniile cele mai simple, suprimase orice sentiment realist al naturii, iar atunci când şi acest simţ decorativ s-a pierdut, peisajul, evident golit de semnificaţie, dar neputând fi suprimat, a devenit aproape inexistent. S-a ajuns astfel la acel convenţionalism lipsit de frumuseţe, în care pictorul se mulţumea cu o simplă zonă pustie de pământ, uneori abia o fâşie, zugrăvită în culori tulburi (galben murdar, verde gălbui, roşu portocaliu, sau albastru vineţiu) şi fără sens (coline roşii sau albastre, sau, în acelaşi tablou, munţi pictaţi în culori diferite). Secolul al XI-lea nu face excepţie

de la această lipsă de sentiment al naturii. Semnele unei arte noi abia se iveau în alte elemente. Dar adevărata artă avea să mai întârzie încă, şi n-avea să se nască decât odată cu primele peisaje eliberate de convenţionalism.

Arhitectura. Nu este nici ea mult mai înviorată decât peisajul. Adevăratul simţ arhitectonic, condiţionat şi el de o concepţie realistă a artei, lipseşte. Slabe încercări de arhitectură mai logică, chiar cu observaţii realiste, se întâlnesc uneori ici şi colo. Le-am semnalat când s-a ivit prilejul. Ele sunt însă sporadice şi poate întâmplătoare. Caracteristice rămân mereu jilţurile cu coloane sculptate ce susţin baldachine, oraşele în formă de turn, cu case minuscule profilate deasupra, sau ediculele ce reprezintă morminte ori temple, păstrând încă toate vechile tipuri bizantine. Trebuie subliniată însă o oarecare simplificare, şi mai cu seamă folosirea lor nu cu intenţie decorativă, ci limitată la stricta necesitate.

Pictura bizantină lipsise şi arhitectura de această funcţie de jiecesitate, transformând-o într-un element decorativ. De data aceasta există o sobrietate care începe să indice un alt gust. În pictura romană însă, aceasta sobrietate nu e caracteristică decât pentru începutul secolului al XI-lea. În a doua jumătate a secolului intervin mari modificări în decorul arhitectonic, ajungându-se chiar la excese. Picturile din vremea aceasta, de la S. Clemente şi de la S. Cecilia în Trastevere, vor născoci o arhitectură excesivă şi ireală, cuintenţie decorativă, reprezentând mai ales interioare în secţiune, nu lipsite însă de simţ estetic. Acest fel de interioare, din ce în ce mai simplificate *şi* mai realiste, vor rămâne apoi arhitectura preferată în pictura italiană până în secolul al X\ – le-a. Frescele de la Caffarella nu prezintă însă acest caracter decât într-o singură scenă (moartea sfintei Cecilia), căreia nu ştiu dacă trebuie să i se acorde prea multă importanţă.

Culoarea. Este elementul cel mai dificil de distins la

Caffarella din cauza alterărilor ulterioare. Mai cu seamă 111 privinţa conturelor, greu s-ar putea spune dacă sunt autentice. Totuşi culoarea carnaţiilor pare să fie acel roz alburiu (*membrana*) folosit în tot evul mediu. Umbre aproape că nu există, iar zonele luminoase care de obicei marcau părţile proeminente ale figurilor, chiar dacă au existat, astăzi au dispărut. Părul are mereu aceeaşi culoare castaniu închis (posch), a cărei preparare ne este cunoscută din tratatul lui Teophylus[116]. Obrajii, aşa cum am văzut, mai au încă adesea petele roşii caracteristice care marcau pomeţii. Contururile lor nu sunt însă estompate, ca în secolele XII şi XIII, ci rămân compacte, ca nişte plăci, cum se făceau în miniaturile mai vechi. De altfel, estompările lipsesc în general. Adevăratul procedeu al frescei era încănecunoscut de pictor; el punea culorile în mod destul de grosolan una lângă alta, îmbinându-Le prin gradări suprapuse. Aceste gradări sunt astăzi şterse, iar dedesubt, culorile stau una lângă alta, fără să se contopească. Totuşi o comparaţie între frescele din secolul al XI-lea, zugrăvite în biserică, şi pictura subterană din secolul al X-lea, ne va arăta cu cât era mai transparentă şi mai dulce culoarea ulterioară faţă de pasta folosită încă de pictorul din secolul al X-lea.

Dar toate aceste elemente care leagă în mod formal picturile de la Caffarella cu întreaga pictură anterioară din Italia şi din restul Europei nu pot ascunde unele elemente spirituale, fără îndoială noi, prin care aceste fresce, încă destul de naive şi rudimentare, anunţă o transformare ce va deveni în curând esenţială în spiritul artei romane. O vioiciune şi o varietate în compoziţie, necunoscute până atunci de arta rigidă şi schematică a secolelor IX şi X, frapează de la cea dintâi privire. Personajele sunt distribuite mai liber, într-o abundenţă de atitudini adesea destul de îndrăzneţe, pe care ştiinţa pictorilor mai vechi nu

116 Op. cit. Lib. primus, III.

o dovedea de obicei. Corpurile; în general alungite, reprezentate toate cu mişcări expresive, şi-au pierdut fizionomia bizantină tradiţională, sunt mult mai aproape de miniatura lombardă sau de aceea de dincolo de Alpi. Gustul pentru ornamentaţia excesivă a veşmintelor şi a tronurilor, atât de răspândit până în secolul al XI-lea, a dispărut şi el. Costumele, simplificate, tind către un realism care, de altfel, se poate constata în toată concepţia acestor picturi cu caracter evident popular. În general, raritatea trăsăturilor bizantine, atât în dispoziţia generală a scenelor cât şi în amănuntele iconografice, este dovada unei inspiraţii noi, care, chiar dacă nu şi-a găsit încă expresia definitivă, se face totuşi simţită.

În sfârşit, predilecţia foarte accentuată pentru realismul violent din scenele cu cruzimi, relevată atât de des în toată arta occidentală a epocii respective, vine şi ea să întărească impresia de mentalitate nouă în inspiraţia artistică.

În aceste fresce, arta romană se află evident într-un moment foarte interesant de tranziţie către o nouă expresie. Faptul poate fi constatat nu numai în picturile de la Caffarella, ci în tot ce a rămas din acel timp la Roma sau în regiunile influenţate direct de ea. La S. Sebastiáno al Palatino, la Sancta Sanctorum, la S. Paolo fuori le mura (scena cu Cina de taină din chiostro[117]), la S. Cecilia în Trastevere sau la S. Clemente – am citat doar monumentele mai importante – stilul bizantin este de acum aproape cu totul eliminat, redus cel mult la reminiscenţe, care nu vor întârzia nici ele să dispară. Fireşte, nu avem încă de a face cu o artă impunătoare din punct de vedere estetic. Destul de greu putem descoperi la S. Clemente o conştiinţă artistică mai accentuată. Dar această transformare, nu numai a formelor, ci în special a

117 Unde poate fi văzută aceeaşi formă lungă a mesei, care apare acum pentru prima oară.

spiritului, care apropie toate reprezentările picturale din vremea aceasta, ne arată la Roma măcar existenţa unui început de şcoală de pictură, ale cărei origini trebuie căutate altundeva decât în arta bizantină. De altfel, în secolul al XI-lea, relaţiile cu Bizanţul erau aproape suprimate. Lupta împotriva iconoclaştilor dăduse încă din secolul al VIII-lea o grea lovitură acestei influenţe. Secolele IX şi X sunt, din punct de vedere artistic, o epocă de inerţie, în care vechile forme, neîmprospătate, se repetau greoi şi fără înţelegere de la un monument la altul. Ignoranţa cea mai completă stăpânea clerul mare şi mic, mai cu seamă în mănăstiri, din sânul cărora se recrutau artiştii[118]. În consecinţă, arta însăşi nu se mai putea susţine. Căci nu trebuie să uităm că reprezentarea bizantină, canonizată şi subtilizată în simbolismul teologic până la ultimele amănunte, era nu numai artă, dar şi ştiinţă. Pictorul bizantin era un erudit, a cărui ştiinţă îi depăşea adeseori chiar măiestria. Aşadar, arta lui era eminamente aulică şi doctă. Ea nu putea trăi prin ignoranţă. Dar la Roma tocmai din această ignoranţă s-a născut tot ce a fost pictat în secolele IX şi X. Iar rezultatul este evident. Decadenţa se accentuează cu fiecare monument nou. De la unul la altul, linia devenea mai rigidă, figurile lipsite de expresie căpătau aspectele cele mai grosolane, întreaga tehnică ajungea tot mai rudimentară. Arta căzuse într-un fel de puerilitate, din care nu mai putea fi scoasă prin vechiul meşteşug iremediabil pierdut, ci mimai prin altul nou. Aşadar, o ignoranţă oarecum creatoare, deoarece uitarea aproape totală a artei tradiţionale crea acum, deodată, o libertate şi o ingenuitate care ofereau toate posibilităţile unei transformări radicale. Asta s-a şi întâmplat. Începutul

118 Asupra stării culturale a acestei epoci de absolută ignoranţă şi barbarie, vezi tabloul sumbru înfăţişat de Gregorovius în: Storia della cittă di Roma nel medio evo, II, p. 147 şi urm.

secolului al XI-lea pare să fi fost preludiul acestei redeşteptări, care acum avea să-şi caute puterea în sine însăşi. Iar arta acestui secol, nu mai puţin ignorantă decât a celor precedente[119], are toate caracterele ingenuităţii. În locul savantelor reprezentări simbolice de altă dată, avem acum naivitatea artei populare, inovatoare şi îndrăzneaţă din ignoranţă. Ciclurile narative de istorii ale martirilor şi sfinţilor sunt preferate vechilor reprezentări simbolice absidale. Imaginaţia populară găsea în ele un joc mai liber şi, adeseori, ca la Caffarella, putea fi chiar inventivă. Aşa se explică şi realismul, şi varietatea mişcărilor şi, mai cu seamă, acea cruzime excesivă în scenele de martiriu. Psihologia populară era în ele mult mai sinceră şi spontană decât vechea artă doctă pe care începea să o înlocuiască.

Acţiunea aceasta de emancipare faţă de tipurile tradiţionale şireântinerire prin spiritul popular în artă, se petrecea de altfel nu numai la Roma şi în Italia, dar şi dincolo de Alpi. S-a discutat destul relaţia, presupusa şi în parte controlată dintre arta ottoniană şi aceasta şcoala romană sau suditalica, al cărei centru s-a admis că era Montecassino. Kraus a insistat în mai multe rânduri asupra acestui lucru[120], susţinând că centrul artei ottomene, Reichenau, „tea fi conceput fără o influenţă directă a şcolii romano-montecassineze, care şi ea trebuie privită nu ca o dezvoltare a artei bizantine, ci chiar a tradiţiei spiritului italic. Kraus a completat şi a lărgit de altfel o teorie care, înaintea. Im o-ăsise susţinători în Springer şi Voge[121], şi care de curând a fost reluata cu eficacitate de Bertaux *!

---

119 Ibid, p. 383 şi urm.

120 Kraus- Die WandgemSlde der S. Sylvesterkapelle zu Goldbach am Bodensee p. 8-23. Die W and gem ălde vonS. Angelo in Formis, p. 7 -8. ^^Vmr Gesch. der
die XVende des ersten Jahrtau-

121“ îk XS ^di'enzlr GesckicHte der Malerei m Deutsckland im X u. XI Jakrh. Tner,

Nu lipsesc însă nici apărătorii unei teorii opuse, după care arta romană şi suditalică şi-ar datora transformarea unei influenţe venite de peste Alpi. Recenta publicaţie a lui R. Van Marle este aproape toată o ilustrare puţin exagerată a acestei teorii. Dezbaterea poate fi considerată deschidă deoarece studiile iconografice şi stilistice comparative asupra acestor două scoli sunt încă insuficiente. Dar atât o teorie cât şi cealaltă exagerează deopotrivă căutând cu orice preţ, pentru aceasta arta, modele irefutabile. Nu se poate nega, de pildă, mai ales pentru scenele crude de martira] caracteristice pentru epocă! o influenţă destul de considerabilă a miniaturilor venitedm Orientul mai îndepărtat, sirian, capadocian, armean sau egiptean, care mea din şcă al VIII-lea circulau foarte mult în Occident. Realismul lor crud, relativa independenţă faţă de tipurile bizantine şi adeseori coldenţţ gpbreg ţările occidentale contemporane, au fost în mai multe rândurijele ale. lic tura occidentală atât cea romană, cât şi cea ottomana, n-au fost desigur tente de asemenea modele, fie că erau importate în Italia prin maeştrii cum e mai probabil, treceau dincolo de Alpi prin maeştrii şcolii italiene. Onem ar fi aceste modele din Orientul îndepărtat, care nu erau nici ele inovatoare dec fată de Pictura bizantină, rămânând însă tot alambicate în formule tipice, nu pot exjrika suficient spiritul inovator, libertatea de întări occidentale, şi tot acel realism naiv care devine din ce m-ce mai evident Modele noi, care să se repete invariabil, aşa cum se întâmplase cu cele Wntme, nu puteau genera decât cel mult formule noi, şi nu acel spmjjmdânviorat, care în mai puţin de două secole avea să ducă arta tate. Modificarea aceasta se făcea nu prin modele, ci mai debraba Prin P de modele, care pentru prima oară începeau să fie înlocuite de ingma naţie populară. Aceasta este, fără îndoială, în mare p împpr) p să dobândasemănări prin care arta occidentală, italiana şi germanica, începe să-dobm dească un aer de familie ce o

îndepărtează de Orient. O mentalitate no, înrudită prin înseşi condiţiile esenţiale din care se năştea, trebuia să ducă şi la expresii înrudite.

Pictura de la Caffarella este destul de tipică pentru această transformare inconştientă. Gustul popular, încă naiv şi nestilizat, caută în ea expresia pe care, fireşte, nu a putut-o realiza decât mediocru. Dar din această orientare spirituală aveau să ia naştere destul de curând şi primele opere de o importanţă hotărâtoare pentru inspiraţia întregii arte viitoare.

PIETRO CAVALLINI ŞI PICTURA ROMANĂ[122] DIN SECOLELE XIII ŞI XIV1

Introducere

Personalitatea lui Pietro Cavallini a fost cu adevărat relevată în istoria artei italiene relativ de curând. Până la descoperirea frescelor de la S. Cecilia în T rastevere, acum douăzeci şi cinci de ani, tot ce se cunoştea din opera lui se reducea – în afara unor atribuiri eronate – la mozaicurile pe drept vestite, dar insuficiente, de la S. Maria în Trastevere, iar viaţa sa, destul de enigmatică, rămânea aceea povestită în schiţa biografică cu desăvârşire falsă a lui Yasari2. Nu se ţinuse seama nici măcar de scurta notă a lui Ghiberti[123], sursa adevărată a tuturor biografiilor ulterioare, care în puţinele rânduri scrise despre Cavallini conţinea oricum destule date exacte pentru o reconstituire esenţială a operei acestui artist.

Văsari, completând informaţiile lui Ghiberti, poate cu

---

122 Vasari: Le vite etc., ed. Milanesi, 1878, Voi I, p. 537 — 543.

123 Lorenzo Ghiberti: Commentarii, II, în J. von Schlosser, Quellenbueh zur Kunstgeschichte des abendlăndischen Mittelalters, Viena, 1896, p. 379. Idem, Lorenzo Ghibertis Denkwurdigkeiten, Berlin, 1912, voi. I, p. 39, după singurul manuscris păstrat la Florenţa, Bibliot. Magliabecchi- ana, Cod. XVII, 33. Al doilea Comentariu a fost publicat pentru prima oară de Cicognara, în Storia della scultura italiana, Prato, 1823, voi. IV, p. 208 şi urm.

Ephemeris Dacoromana, Roma, III, 1925. Traducere din italiană.

indicaţii din alte izvoare care ne rămân necunoscute, sau, cum este mai probabil, cu observaţii proprii eronate şi uneori cu simple născociri, ne-a dat totuşi o primă interpretare a personalităţii lui Cavallini: artistul roman era un elev al lui Giotto. Un elev venit târziu, care începuse să înveţe arta picturii de la alţii, în acea „manieră stângace" care era arta bizantină, şi abia apoi, după ce I-a cunoscut pe Giotto, a învăţat în sfârşit de la el şi „maniera nouă"; lucru pentru care Yasari i-a adus multe laude, desigur nemeritate de Cavallini în această formă: „... a fost primul care după el [după Giotto] a luminat această artă şi a început să arate că nu era un discipol nedemn de un asemenea maestru..." în 1550, când îşi scria opera, Văsari putuse desigur să mai vadă la Roma nu numai picturile de la S. Paolo şi mozaicurile de la S. Maria în Trastevere dar şi acele fresce de la S. Cecilia, dispărute mai târziu, care erau opera capitala a lui Cavallini. Văsari le notează însă în câteva cuvinte, fără să leacorde vreo apreciere, subliniind. În schimb drept operă capitala faimoasa fresca de pe bolta absidei de la S. Maria în Aracoeli, reprezentând scena cu August şi biblia Tiburtină, de care Ghiberti nu pomenise, şi poate nici nu era de Cavallini. Vreunul dintre pictorii florentini care lucraseră efectiv la Aracoeli, poate Stefano Fiorentino, sau Giottino, amintiţi de asemenea de Văsari în alte locuri va fi fost autorul acelei fresce care trezea admiraţia biografului. Slabul spirit de observaţie al lui Văsari fusese astfel indus în eroare, iar împrejurarea venea în sprijinul uneia dintre teoriile lui favorite, aceea de a subordona toată renaşterea artistică trecentescă geniului florentin al lui Giotto. Imaginaţia fecunda a istoricului aretin, dovedită de atâtea ori şi în alteocazii, a inventat apoi cu uşurinţă toată biografia pe care o ştim, cu acea călătorie pioasă în loscana pentru a vedea operele celorlalţi discipoli ai maestrului său Giotto şi pe ale acestuia însuşi", şi cu toată seria de opere imaginare

notate la Florenţa la Assisi sau Or vieto, opere care aveau să ducă la acea primă teorie *florentina* referitoare la Cavallini.

Multă vreme teoria lui Văsari va rămâne singura opinie despre pictorul roman, pe care de altfel uitarea îl acoperea cu desăvârşire. Baldinucci, care avusese totuşi sub ochi şi manuscrisul lui Ghiberti[124], se mulţumea să publice din nou, cu vechile erori-şi cu altele noi, biografia scrisă de Văsari, adăugând seriei de opere florentine indicate de acesta şi altele, nu mai puţin imaginare decât primele[125]. Cavallini rămânea şi pentru el un elev al lui Giotto, destul de supus şi destul de inferior maestrului: în toate a urmat maniera maestru lui, doar că a dat mai multă mlădiere figurilor sale, fără ca prin aceasta să le facă mai frumoase şi mai naturale"[126]. Florentinismul teoriei lui \ asari rammea astfel nu numai intact, ci chiar mai accentuat de Baldinucci, ca.re de altfel se poate să nu fi văzut niciodată adevăratele opere ale lui Cavallini.

O îndoială avea însă să suscite d'Agincourt în scurtele sale aprecieri asupra artistului romanb, în care, bazându-se de altfel tot pe Văsari şi Baldinucci, înclină să-i creadă pe Cavallini mai vârstnic decât Giotto, şi nu un elev al său, ci probabil un tovarăş de studii cu mai puţină personalitate, la acelaşi maestru al amândurora, Cimabue. În orice caz, observă şi el în opera lui Cavallini cele două maniere remarcate de Văsari: „greacă şi giottescă", amestecate sau separate. Poate la Assisi, în tovărăşia lui

---

124 Manuscrisul cu tăieturi al lui Ghiberti, folosit de Baldinucci, înca netipant, se afla acum m

posesia unui anticar din Miinchcn. Vezi J. von Schlosser: Die Kunsthteratur, E%n Handbuch
zur Quellenkunde der neueven Kunstgeschichte, \ iena, 1924, p. 91.

125 F. Baldinucci: Notizie de professori di disegno da Cimabue in quă, con annotazioni di Dom.

126M aria Manni, Florenţa, 1768, voi. II, p. 11—16.

Giotto, va fi deprins maniera giottescă pe care, după întoarcerea la Roma, a adoptat-o definitiv.

O atenţie specială pentru opera lui Cavallini nu vom întâlni însă până la Cavalcaselle: primul care, depăşind sursa eronată a lui Văsari, supune picturile artistului roman unei examinări critice[127]. Observaţiile lui Cavalcaselle sunt interesante şi adeseori juste, dar nu reprezintă un mare progres în interpretarea artistului. Cavalcaselle rămâne încă mult influenţat de florentinismul lui Văsari, pe care îl continuă iară să vrea. Raportul dintre Cavallini şi Giotto este privit de el în acelaşi fel ca şi de predecesorii săi. îl consideră pe artistul roman un elev al Cosmaţilor şi un continuator al tradiţiei şcolii romane, dar în mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, influenţa lui Giotto îi pare atât de evidentă, încât cu începere de la acea dată, toate operele lui Cavallini i se par giotteşti. Mozaicurile de la S. Paolo ar fi fost după el doar executate de Cavallini, dar desenate de Giotto. Aşadar, un colaborator al lui Giotto, mult influenţat de acesta, dar în acelaşi timp (şi meritul acestei afirmaţii îndrăzneţe îi revine lui Cavalcaselle), tot atât de util şi el lui Giotto, care la rândul său avea să înveţe câte ceva de la Cavallini. Ţin să remarc că tot Cavalcaselle este cel care pentru prima oară îl foloseşte pe Ghiberti drept sursă directă pentru Cavallini.

În sfârşit, în 1900, cu ocazia unor restaurări în corul călugăriţelor din biserica S. Cecilia în Trastevere, profesorul Federico Hermanin a făcut o descoperire care avea să fie de o importanţă capitală pentru cunoaşterea

127 J. A- Crowe and G. B. Cavalcaselle: A History of Pamtmg %n Italy, Londra, Douglas»
voi. I, p. 84 — 97. Prima ediţie a fost tipărită în 1864.

maestrului roman[128]. Pe peretele interior al faţadei bisericii au fost găsite pe toată suprafaţa corespunzătoare corului, ascunse de stranele rezemate de perle şi chiar de pardoseala corului, resturile extrem de importante ale unei vaste Judecăţi de Apoi, în care profesorul a recunoscut cea mai importantă operă a lui Cavallini. Alte fresce, mai puţin importante, au ieşit la lumină cu aceeaşi ocazie pe pereţii laterali ai corului şi pe pereţii superiori ai navei centrale, urme ale unui întreg ansamblu de picturi care acopereau cândva aproape tot interiorul bisericii. Cercetările prof. Hermanin au fost hotărâtoare pentru cunoaşterea personalităţii lui Cavallini. Într-o serie de comunicări şi de studii ce au urmat 2, şi mai cu seamă în acel model de studiu critic care este monografia apărută în colecţia „Le gallerie nazionali italiane", plecând de la baze noi, el a reexaminat personalitatea lui Cavallini. S-a recunoscut atunci contribuţia cu totul arbitrară a lui Văsari în ce priveşte biografia lui Cavallini, din care nu rămânea în picioare decât ceea ce fusese luat de la Ghiberti, şi s-a procedat la o refacere şi la o întregire a acestei biografii. Dar importanţa studiilor lui Hermanin consta nu numai în această reconstituire istorică, ci mai cu seamă în poziţia de absolută independenţă pe care şi-o asuma faţă de Văsari. Interpretarea florentină a acestuia era urmată acum de

---

128 Relazione dei lavori eseguiii dalVUfficio tecnico per la conservazione dei monumenti di Roma 'tiel quadriennio 1899—1902, Roma, 1903, p. 45.

F. Hermanin: Un affresco di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, în „Archivio della R. Societâ Romana di storia patria", voi. XXIII, 1900, p. 397 — 410. Idem: Nitovi af-
Jreschi di Pietro Cavallini a S. Cecilia in Trastevere, în „L'Arte", voi. IV, 1901, p. 239 — 244. Idem: Gli affreschi di Cavallini in S. Maria in Trastevere, în Le gallerie nazionali italiane, voi. V, Roma, 1902, p. 60 şi urm. Idem: Cavallini, în Allg. Lexikon der bildenden Kiinstler, -editat de U. Thieme, voi. VI, Leipzig, 1912, p. 222 — 224. Idem: II maestro romano di Giotto, în „Almanacco di Roma", Roma, 1924, p, 143—161.

una, să-i zicem, romană. Cavallini nu mai era un simplu elev al lui Giotto, şi în general al florentinilor. Urmaş al marii tradiţii artistice romane, pe care o prelua şi o reîmprospăta cu geniul său, el devenea un precursor al lui Giotto, şi unul dintre cei mai mari, datorită căruia întreaga Renaştere italiană din secolul al XIV-lea avea să-şi găsească originile nu la Florenţa şi nici la Siena, ci direct la Roma, unde până acum se credea că geniul artistic se stinsese cu ultimii mozaicari: „Fapt este că, potrivit dezvoltării naturale şi logice a tuturor lucrurilor, primul început de reînnoire trebuia să se producă la Roma, vechi centru al robustei arte romane, unde în timpul celor mai întunecate secole din evul mediu, tradiţia picturală nu se stinsese niciodată”. Aşadar, Cavallini crea pentru prima oară un stil nou, nu numai printr-o percepere psihologică mai atentă a subiectelor, ci mai cu seamă prin întoarcerea la antichitate care, în aceeaşi epocă le prilej uise şi artiştilor pisani o renaştere în sculptură. Giotto rămânea un simplu contemporan mai tânăr, desigur nu fără contact cu Cavallini în timpul şederii lui la Roma, dar Hermanin se ocupa prea puţin de raportul lui cu arta maestrului roman.

De aici până la a face din Giotto un elev al lui Cavallini nu mai era decât un pas. Şederea destul de lungă a maestrului florentin la Roma, într-o vreme când Cavallini apucase probabil să-şi creeze operele cele mai importante[129], precum şi existenţa acelor fresce atribuite de obicei lui Cavallini la Assisi, unde şi Giotto avea să adauge mai jos scenele lui cu San Francesco, erau indicaţii suficiente pentru a facilita în sfârşit totala răsturnare a teoriei lui Văsari. Poate nu direct, dar cel puţin prin

129 Oricum în preajma anului 1300, data picturii jubiliare de la Lateran, Giotto se afla la Roma. Demonstraţia sigură a lui Lionello Venturi (La data dell’attività romana di Giotto, în „L’Arte”, 19 18, p. 229 şi urm.) că Naviceîla şi tabloul de la S. Pietro nu sînt din anul 1298, nu este tot atît de sigură şi pentru pictura de la Lateran. în orice caz, data de 1320 fixată de L. Venturi nu mi se pare admisibilă.

studierea atentă a operelor lui Cavallini şi prin asimilarea principiilor maestrului roman, Giotto devenea astfel elevul lui Cavallini. Această nouă interpretare, dusă până la ultimele ei consecinţe, aparţine în primul rând distinsului profesor Venturi, care a insistat de mai multe ori asupra priorităţii pictorului roman faţă de cel florentin[130]. Cavallini ajunge să fie pentru el nu numai „crainicul noului cuvânt al artei, inspirator al geniului lui Giotto", ci un profesor şi mai important pentru Giotto chiar decât Cimabue. Lumea romană se oglindeşte deci limpede în primul ciclu de fresce ale lui Giotto la Assisi şi chiar la Padova, pe când în frescele ulterioare ale lui Cavallini de la Neapole se întâlneşte întregul spirit narativ şi psihologic pe care, aşadar.

Giotto nu-l inventase cu totul.

Această teorie, astăzi repetată de mai toţi specialiştii[131], este oarecum teoria oficială asupra maestrului roman. Există chiar tendinţa în ultimele studii de a o duce şi mai departe. Într-un articol recent, de pildă, A. Muñoz spune: „ceea ce a luat Giotto de la Roma" nu numai că a fost „mai mult decât ce a dat" – părere exprimată de altfel şi mai înainte de Muñoz – dar „după şederea sa la Roma, Giotto se poate aproape număra printre artiştii şcolii romane". Critici încă şi mai radicali, ca Raymond Van Marle, pe punctul de a întrece măsura, găsesc la Cavallini „un spirit mai modern chiar decât la Giotto", care modelează formele cu mai puţină vivacitate, face figuri lipsite de mobilitate şi adeseori greoaie şi

130 A. Venturi: Storia dell'arte italiana, voi. V, Milano, Hoepli, 1907, p. 123 şi urm. Idem, Pietro
Cavallini a Napoli, în „L'Arte", 1906, p. 117 — 124. Idem. Pietro Cavallini e Giotto, în L'Arte italiana, disegno storico, Bologna, Zanichelli, 1924, p. 81 şi urm. ^

131 în ultimul său articol despre Cavallini, II maestro romano di Giotto, în „Almanacco di Roma", Roma, 1924, Hermanin o adoptă şi el fără rezerve.

reprezintă chipurile prin simple desene liniare fără multe nuanţe

Lăsând însă deoparte exagerările, este într-adevăr Giotto un elev al lui Cavallini, fie şi îndepărtat, şi putem considera oare şcoala romană, în genere dispărută fără urme după primul sfert al secolului al XIV-lea, ca o anticipare directă a Renaşterii, pe care Florenţa avea apoi să o sintetizeze în mod atât de genial? Sau, răsturnând cu totul eroarea lui Văsari, noua interpretare *romană* a lui Cavallini nu e oare şi ea în pericol să cadă într-o eroare inversă, exagerând atât personalitatea maestrului cât şi, mai cu seamă, valoarea lui faţă de Giotto? O şcoală romană de pictură există, fără îndoială, cu destule caracteristici proprii la sfârşitul secolului al XIII-lea şi începutul celui de al XIV-lea; dar cum să dispară ea imediat după Cavallini, fără putinţa de a mai renaşte? Explicaţia curentă a deplasării centrului politic prin transferarea papilor la Avignon este prea slabă pentru a fi luată în considerare. A înflorit oare pe urmă o şcoală la Avignon care să confirme o strânsă legătură între prezenţa acelui centru politic şi activitatea creatoare locală, în cazul când nu e privită drept şcoală avignoneză activitatea sienezilor şi a florentinilor aduşi acolo de papi? Iar Siena, Perugia şi Le Marche au avut oare nevoie să fie centre politice importante pentru a crea şcolile pe care le cunoaştem? apoi a reînviat cumva acea şcoală romană când, nu după multă vreme, papii s-au înapoiat la Roma? Sau poate acel început de şcoală care îşi găsise în Cavallini o expresie atât de înaltă, purta încă de la început în ea germenii propriei sterilităţi, care n-avea să întârzie să se arate?

Iată o serie de întrebări care pun din nou, şi în alţi termeni, problema artei lui Cavallini. Nu este vorba de noi revelaţii de ordin istoric şi arheologic. Operele lui Cavallini care ne-au putut fi transmise sunt acum, desigur, aproape toate cunoscute. Nicio descoperire nouă nu ne va putea

face să modificăm în mod esenţial ceea ce ştim despre el. Cu ceea ce ştim, însă, întreaga lui personalitate poate fi din nou studiată, nu numai în sine, ci mai cu seamă în legăturile ei fireşti cu toată şcoala romană contemporană şi cu acea şcoală florentină cu care a avut o vreme contact. Mai cu seamă problema raportului dintre arta lui Cavallini şi aceea a lui Giotto ni se pare extrem de interesantă.

Între cele două explicaţii date până acum, cea modernă şi cea a lui Văsari, este loc poate pentru o a treia, care ni se pare mult mai mulţumitoare. Nu anticipăm nimic aici; concluziile la care am ajuns sunt rodul unui îndelungat studiu de analiză stilistică, ce îşi va găsi locul în cele ce vor urma. Iar rezultatul acestei analize este şi ordinea metodică pe care am adoptat-o în expunerea de faţă. Cercetările profesorului Hermanin sunt destul de definitive pentru a ne putea scuti astăzi de a reîncepe un studiu similar pentru stabilirea criteriilor de autenticitate în aprecierea operelor lui Cavallini. Mozaicurile de la S. Maria în Trastevere şi frescele de la S. Cecilia în Trastevere rămân baza oricărei cercetări în această ordine de investigaţii. Am adoptat aşadar, în măsura pe care datele adunate până acum ne-o îngăduie, ordinea cronologică, oarecum biografică de cercetare. Diferitele capitole, care sunt şi definiri de perioade diferite în activitatea artistică a lui Cavallini, sunt rezultatele stilistice ale acestei cercetări.

În ce măsură vom fi reuşit să scoatem în evidenţă lima personalităţii artistului nostru, precum şi destinul întregii şcoli romane atât de stnns legată de el, este un lucru pe care cititorul îl va putea aprecia mai bine decât noi.

Tinereţea lui Cavallini

Primul document cunoscut despre Cavallini poartă data de 2 octombrie 1273.

Este un act notarial găsit de G. Ferri în arhiva

bazilicii Şi., M” de” Roma privitor la o vânzare de teren din acea data, făcută de bteptianus li Huş et heres quondam Andree Paparonis” şi de Bartholomaeus Gavaccus „tutor indreocce nepus suc” canonicului bazilicii Santa Maria Maggiore Ommasancto de Fusds deberta. La această vânzare asistă ca martori ai vânzătorului *Petrus dictus Cavallinus de Cerronibus* şi un oarecare Bartholomaeus Johanms Cerroms.

Importanta documentului este evidentă. În acelaşi loc unde cu câteva luni mai înainte în 8 iunie 1272, „Cimabove pictore de Florencia apărea tot ca martor într-un alt act*, îl găsim acum pe Cavdlim Pfp-ane-u întreg. Prezenţa imediată după el şi în aceeaşi calitate a unei alte Pâne alt nume, Bartholomaeus johanms Cerroms, ar putea lămuri ca aces. adaos de Cerronibus” sau „Cerronis, care nu i se cunoştea Pând nume de familie la care „Cavallini” pare să se adauge doar.ca c’ P” eckn t + ne; Cavnllimis” (zis Cavallinus). Afirmaţia nu e uşor de susţinut dar nu este absolut inacceptabilă. G. Ferri afirmă că Cerroni este un nume de familie destul 5 c desânăn evul mediu!» diferiţii indici cercetaţi de – am mtdmt o singură dată, în 1401, sub forma „Cerronc”, într-un necrolog al vatoris aci S. Sanctorum” *: un oarecare… Cerroneme…

de reg Trivii; executores donn. omma fură que G. laabebat în medietatem casalis Tunis S. Thomae et Casalis de Magistns Lucae et-eorum;

Este adevărat că însemnarea e prea târzie pentru a fi pusă în raport cu (l – în orice caz, ea poate indica existenţa unei familii cu acest nume la Roma, la începutul secolului al XV-lea. a

Mult mai interesantă ni se pare însă o altă menţiune, de rândul acesta de la sfârşitul secolului al XIII-lea, nesemnalată mea de şim care apaxe e numele „Cavallini”. Într-un necrolog al bisericii Santo Spmto în Saxia e notat la

data de 12 aprilie: „OblutJ Pauli Cavallini[132]. P. Egidi lămureşte în această persoană care poartă chiar numele pictorului nostru, acesta fiind amintit şi cu corespondenţa de prenume: Pietro-Paolo. Tatăl? Fratele lui Pietro Cavallini? Sau vreun alt membru oarecare al aceleiaşi familii? Ne mulţumim cu această ultimă ipoteză, notând doar că înregistrarea morţii sale se făcea la o biserică din cartierul cel mai familiar pictorului, Irastevere, unde el avea să-şi lase mai toate operele. Documentele pot deci să ne dovedească la sfârşitul secolului al XIII-lea şi până la începutul celui de al XIV-lea existenţa acestor două nume pe care documentul de la Santa Maria Maggiore le dă pentru o singură persoană. Descoperiri ulterioare vor lămuri poate mai bine legăturile dintre ele. Până acum, ceea ce se poate spune este numai că o ramură a familiei Cerroni purta la sfârşitul secolului al XIII-lea şi porecla de „Cavallini”, care îi aparţine lui Pietro.

Dar documentul de la S. Maria Maggiore mai prezintă o dificultate. E1 nu-i atribuie lui Cavallini niciun titlu, nici de „magister”, nici de „pictor”, ca în cazul lui Cimabue. Un calcul simplu ar putea răspunde însă la această obiecţie. „Pictor” sau „magister” erau titluri care, evident, se acordau oficial numai când, ieşind de sub patronatul maestrului, pictorul îşi putea exercita meseria pe cont propriu. Cavallini nu era poate la acea dată în această situaţie. Coincidenţa de a apărea în acelaşi loc cu Cimabue, la interval de numai cinci luni şi tot în calitate de martor la un act de acelaşi fel, ne-ar putea servi eventual o indicaţie cu privire la maestrul său din acea vreme. Toată cariera lui ulterioară, departe de a o dezminţi, confirmă posibilitatea ca în 1273 tânărul Cavallini să fi fost, poate chiar la S. Maria Maggiore, elevul lui Cimabue. Este o afirmaţie pe care vom avea ocazia să o dovedim în studiul ce urmează 3.

---

132 Ibidem, voi. I, p. 126.

Aşadar, un document din tinereţea lui Cavallini. Cât de tânăr putea fi artistul nostru la acea dată? Pentru a putea iscăli în calitate de chezaş un act public de vânzare, trebuia să fie cel puţin major. Avea aşadar măcar douăzeci de ani. Iată un calcul care ne îndeamnă să formulăm o ipoteză şi în privinţa datei naşterii sale. 1253? Poate nu cu precizie. În orice caz, către 1250. Câţiva ani înainte sau după, dar nu mai târziu de 1253. Data aceasta coincide şi cu aceea stabilită de prof. Hermanin, care ajungea pe altă cale la aproximaţia de 1250 3.

În rezumat, documentul de la S. Maria Maggiore ne poate furniza aceste indicaţii preliminare: un Pietro Cavallini din familia Cerroni se afla în 1273 la S. Maria Maggiore alături de Cimabue. Dacă acesta e cu adevărat pictorul nostru, putem presupune că la acea dată, având probabil cel puţin douăzeci de ani, Cavallini lucra încă sub îndrumarea lui Cimabue însuşi, şi poate chiar la Santa Maria Maggiore.

În actualul pod al bazilicii Liberiane, pe o parte a peretelui vechiului transept, astăzi total transformat de boitele construite mai târziu la capătul navelor mici7 – şi chiar în timpanul triunghiular din stânga transeptului, deasupra tavanului actual, există resturile unor picturi, fără îndoială de la sfârşitul secolului al XIII-lea, în care putem căuta într-adevăr urmele acelei şcoli de artă pe care ne-o sugerează documentul amintit. Cele mai vechi documente privitoare la bazilică nu pomenesc despre o asemenea lucrare către sfârşitul secolului al XIII-lea, iar legătura presupusă de cercetătorii acestor fresce – A. Colasanti şi P. Toesca[133] – între aceste lucrări şi cele atestate din vremea lui Niccolò al IV-lea, mi se pare greu

133 A. Colasanti: Seoperta di anticld affreschi in Santa Maria Maggiore: Cimabue o Cavallini? în ,,La Tribuna", iul. 1904. P. Toesca: Gli antichi affreschi di S. Maria Maggiore, în „L'Arte", p. 312-317.

admisibilă, întrucât însemnările privitoare la acestea din urmă precizează toate că lucrările lui Niccolò al IV-lea s-au mărginit la transformarea absidei altarului mare, care a fost mărită şi împodobită cu mozaicuri[134]. Pe de altă parte, aceste resturi de picturi nu sunt sporadice, pentru că din aceeaşi epocă par să dateze şi alte urme, tot deasupra actualului tavan, în timpanul anterior corespunzând faţadei bisericii[135]. Un întreg ansamblu de picturi pare să fi acoperit astfel toată partea superioară a bisericii, poate şi pereţii superiori ai navei centrale, astăzi goi. Dar o asemenea lucrare de mare amploare, dacă ar fi fost executată pe vremea lui Niccolò al IV-lea, n-ar fi fost desigur uitată de cei care notau cu precizie lucrările comandate de papă în absidă. De aceea mi se pare mult mai probabilă legătura între aceste picturi şi prezenţa acolo între 1272 şi 1273 a lui Cimabue şi Cavallini care, împreună cu alţi maeştri, ar fi executat acea decoraţie, astăzi aproape complet dispărută.

Iată prima indicaţie mai concretă în privinţa mediului artistic în care va fi început formarea personalităţii pictorului nostru. Stilul frescelor este de altfel cu totul în acord cu ipoteza. N-am putea recunoaşte cu certitudine absolută în ele nici mâna lui Cimabue, nici pe aceea a lui Cavallini; însă vreun membru apropiat al acestei familii artistice, pe care-l vom regăsi vădit în unele fresce din biserica superioară de la San Francesco din Assisi, ne arată hotărât şi tehnica şi, mai cu seamă, spiritul amândurora.

Sub o bandă lată de ornamente, unde pe un fond

134 A. Nibby; Roma nell'anno MDCCCXXXVIII. Prima parte modernă, p. 382. N. Ratti: Dissertazione sulla Basilica Liberiana, Roma, 1825, p. 2425. A. Fascina: Memorie dei bene- fattori antichi e moderni di S. Maria Maggiore in Roma, Roma, 1634, p. 25. O. Panciroli: Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Roma, 1625, p. 252. De Angelis, op. cit., p. 89.

135 Toesca, loc. cit., p. 313.

purpuriu se împletesc ramuri lungi cu frunze şi flori multicolore, alternate cu alte porţiuni cu palmieri şi nişe pictate în perspectivă, se văd trei medalioane mari cu busturi de profeţi sau de apostoli, rămase dintr-o serie mult mai lungă, azi dispărută. Toate trei au fonduri albastre tivite cu alb şi verde. Nimburile sunt de un galben deschis. Figurile se detaşează cu reliefuri puternice şi în culori destul de vii, trebuind să fie privite de jos. Într-unul din ele, figura unui bătrân placid, nu lipsit însă de oarecare putere de expresie, care se regăseşte şi mai accentuată în celelalte două. Barba e lungă, împărţită în şuviţe groase, în care părul este desenat cu grijă, aproape fir cu fir. Gura, cu colţurile lăsate în jos într-o contracţie voită caracteristică acelui pictor, care obţinea prin ea expresia pe jumătate de mirare, pe jumătate de durere a figurilor sale. Nasul drept, desenat puternic, cu umbre care îi accentuează formele. Ochii migdalaţi, totuşi fără forma caracteristic giottescă, cu pupilele uşor adiacente pleoapelor indicate prin două linii. La coada ochiului, trei riduri adânci care, ca şi cele două brazde orizontale de pe frunte, accentuează în toate aceste figuri vârsta personajelor.

Al doilea portret, mult mai viguros, are o expresie aproape leonină. Capul cu păr bogat, modelat profund şi puţin întors din profil, este puternic legat de trup prin gâtul vânjos care îi dă un aspect atletic. Acest portret e suficient pentru a recunoaşte mina pictorului în oricare altă pictură. Barba scurtă şi stufoasă e împărţită şi aici în şuviţe care se cârlionţează spre vârf într-un mod caracteristic. Aceeaşi gură contractată, mai cărnoasă însă, în armonie cu întregul aspect al personajului. Nasul, ochii, fruntea, desenate în acelaşi mqd. Expresia de durere este totuşi mai accentuată. Specific este şi modul de a desena urechea, cu deosebită atenţie anatomică: un tiv alb în jurul lobului care se ascute în jos, iar detaliile din interior lucrate cu gradaţii de culori. Părul bogat e de asemenea

împărţit în şuviţe răvăşite neregulat şi pornind toate din acelaşi punct deasupra frunţii.

Al treilea medalion nu diferă prin amănunte de celelalte. Figura e însă mai tânără şi mai puţin viguroasă. În orice caz, expresia este destul de intensă şi cu acelaşi aer de tristeţe. Cel ce a făcut aceste portrete, în care maniera bizantină este înviorată de expresia hotărât romană, plastică şi viguroasă, a fost un artist cu o personalitate remarcabilă şi bine definită. Vom regăsi curând acelaşi stil cu aceleaşi calităţi, dar şi mai evoluat, în operele ulterioare ale lui Cavallini.

E Cimabue, e Torriti, e Rusuti sau unul dintre Cosmaţi care lucrau în acea vreme la Roma? Comparaţia cu tot ce au lăsat aceşti pictori nu ne îngăduie să-i recunoaştem pe artistul de la S. Maria Maggiore în niciunul dintre ei. Dar vigoarea lui plastică, transformarea vechilor modele bizantine în asemenea interpretări romane, vigoarea acelui cap aproape pătrat, statuar, reprodus în îi. – 1, şi sentimentul intens dureros al expresiei nu lasă îndoieli. Aici e şcoala lui Cimabue, în unul dintre cei mai buni reprezentanţi ai ei, pe care nici Torriti, nici Rusuti, ci doar Cavallini avea să o depăşească mai târziu. Iată primul ciclu artistic în care vom găsi elemente de studiu pentru arta lui Cavallini. Alte date verificabile în privinţa activităţii sale de discipol nu avem. Urmele din prima tinereţe vor trebui căutate în operele lui ulterioare. Pe acestea le vom urmări acum pas cu pas 4.

Care este prima sa operă din acea „îmbelşugată lucrare de care vorbeşte Ghiberti? Nu este uşor de stabilit, ţinând seama că nici Giberti, nici vreun alt biograf nu ne dau indicaţii cronologice în această privinţă. Dintre toate operele notate de Ghiberti, cele mai vechi par totuşi să fie frescele de la S. Paolo fuori le mura, distruse de incendiul din 1823. Să încercăm o precizare.

Ghiberti ne dă în privinţa aceasta o singură

informaţie: „La San Pagolo era din mozaic faţada din faţă; înăuntru în biserică toţi pereţii navelor din mijloc erau pictaţi cu istorii din Vechiul Testament, tot capitolul era pictat de mâna lui, lucrat cu mare măiestrie”. Codicele Magliabecchian[136], care conţine şi el o biografie a lui Cavallini, transcrisă tot după Ghiberti, repetă doar, de altfel ca şi Văsari, informaţia primului biograf[137]. Cât despre cei mai vechi istorici ai bazilicii-[138], aproape toţi se mărginesc să vorbească doar de mozaicuri, sau amintind în treacăt şi de fresce, repetă aceleaşi informaţii culese în genere de A-asari[139]. Din fericire, nota lui Ghiberti se completează cu seria de copii făcute în 1635, la cererea cardinalului Francesco Barberini, după toate frescele din

---

1361 C. Frey: II codice Magliabecchiano, Berlin, 1892, p. 56—57. Acelaşi codice (Magiiab. XVII-
17), editat şi de C. Fabriczy: II codice dell’annonimo gaddiano, nella Biblioteca Nazionale di Firenze, în ,, Archi vi o Storico Italiano”, 1893, p. 15.

137 Cod. Magliabec. (C. Frey), p. 57: „în San Paulo a făcut din mozaic faţada din faţă şi înăuntru în sus-zisa biserică toată partea din nava din mijloc, unde erau istorii din Vechiul Testament. Şi era tot de mîna lui întreg capitolul cu mare măiestrie pictat”. Vasari, Vite, p. 538: „Apoi la San Paulo afară din Roma a făcut faţada de acolo din mozaic, şi în nava din mijloc multe istorii din Vechiul Testament. Şi lucrînd la capitolul din primul chiostro unele zugrăveli în frescă, a pus atîta sîrguinţă încît şi-a cîştigat pe lîngă oamenii de vază renumele de meşter iscusit, şi de aceea a fost atît de preţuit de prelaţi încît i-au dat să facă faţada de la S. Pietro, etc.” Vezi şi Baldinucci, op. cit. p. 12.

138 Ugonio: Historia delle stazioni, Roma, 1588, p. 234—235. Severano: Memorie sacre delle sette chiese, voi. I, p. 385 — 410, Roma, 1630. Martinelli: Roma ex ethnica sacra, Roma, 1653, p. 270 — 278. Torrigio: Le sacre grotte vaticane, Roma, 1637, p. 153.

139 Tot după Vasari sînt şi adnotările manuscrise, adesea citate şi atribuite lui Torrigio, pe marginea unui exemplar de la Vatican din Historia delle Stazioni de Ugonio (I3ibl. \ aticană, V, XV, 8, p. 234, 236). Singura noutate pe care o conţin este indicaţia despre copiile de la Bibi. Barberini după frescele din biserica S. Paolo.

S. Paolo[140]. Codicele conţine 138 de file în acuarelă, mulţumită cărora putem să reconstituim dispoziţia frescelor în interiorul bazilicii[141]".

Suprafaţa pe care o acopereau era: peretele interior al faţadei, de la înălţimea portalului până sub acoperiş; pereţii interiori ai navei principale, începând de la colonade până sub acoperiş şi latura dinspre portal a celor doi pilaştri care susţin arcul triumfal al Gallei Placidia. Subiectele erau diferite. Imediat deasupra colonadelor navei centrale, de o parte şi de alta, se aliniau în două şiruri suprapuse medalioanele cu portretele papilor, care ştim că datau din diferite epoci, începând din timpul papei Symmachus, până la medalioanele executate sub papa Niccolò al III-lea (1277 – 80) [142]. Deasupra lor, la dreapta, două şiruri suprapuse de picturi, reprezentând doar scene din Vechiul 1 testament[143]. La stânga, alte două şiruri în

---

140 Cod. Barb. lat. 4406. Adnotatorul exemplarului lui Ugonio spune despre ele că au fost desenate în 1635. Copistul a început lucrul în august. Copiile au fost studiate amănunţit întîi de E. Miintz: L'ancienne basiliqite de S. JPaul-hors-les-înurs. Ses fresc/ucs et ses mosaîques, d apres des documents inedits, avec des notes sur queques autres peintures romaines au Moyenâge, în „Revue de l'art chretien:", 1898, p. 1 şi urm., 108 şi urm.; J. Wilpert: Die riimische Mo- saiken und Malereien, Freiburg, 1917, voi. II, p. 580 şi urm.

141 Incizii relativ bune, redînd perspectiva interioară a bazilicii înaintea incendiului, în G. Fon- tana: Raccolta delle migliori chiese di Roma e suburbii, lorino, ed. a ITa, voi. \ , pl. II, \ \ I. Pentru alte desene ale bazilicii a se vedea bibliografia lui Miintz, op. cit., p. 4.

142 J. Wilpert, op. cit., V, II, p. 561 şi urm., unde sînt studiate şi copiile respective din Codicele Barberini lat. 44 07.

143s Cod. Barb. lat. 4406, filele 23 — 40, A c. 32: „încep Istoriile, 18 în primul şir pe mîna dreaptă de la intrare", şi cu creionul: „primul şir istoria genezei". A c. 36: „lipsesc trei care nu se pot vedea deloc". Ac. 40: „primul din al doilea şir". Deci, în total, 21 de scene dintre care, la executarea copiilor, 3 erau de pe atunci dispărute. Filele 41—60, A c. 41: „Istorii douăzeci în al doilea şir deasupra papilor, de la intrare pe mîna dreaptă , şi cu creionul: „Al doilea şir din istoriile genezei". A c. 54: „Lipseşte una care nu se vede . Al doilea şir conţinea deci tot 21 de

aceeaşi ordine reprezentau scene din vieţile sfinţilor, referitoare mai cu seamă la sf. Pavel *K* Deasupra acestora, de o parte şi de alta, între frescele navei centrale, erau înşiruite figuri colosale de apostoli şi de profeţi[144]. Peretele interior al faţadei era acoperit între ferestre de figurile evangheliştilor cu simbolurile respective, iar sub ei, de patru scene reprezentând Patimile lui Iisus[145]. În sfârşit, de ambele părţi ale arcului triumfal, pe pilaştri, sub mozaicul Gallei Placidia, încă două scene: pe dreapta predica sfântului Petru şi pe stânga predica sfântului Pavel[146].

Din tot acest imens sistem de picturi, care să fi fost de Cavallini? Căci este greu de presupus că le lucrase el pe toate. Ghiberti nu ne lămureşte destul. El scrie: „[pe] toţi pereţii navelor din mijloc erau pictate scene din Vechiul Testament". Totuşi, după cum am văzut, scenele din Vechiul Testament ocupau numai cele două şiruri din dreapta. Văsari, care în privinţa aceasta a putut corecta ceva din Ghiberti, văzând poate la faţa locului frescele,

---

scene, dintre care la executarea copiilor lipsea una. Totalul scenelor din Vechiul Testament fusese deci de patruzeci şi două, dintre care în secolul al XVII-lea lipseau patru.

144 fiiele 1—22, A c. 1: „Figuri 22 pe perete între ferestre pe mîna dreaptă de la intrarea în biserică", şi cu'creionul: „faţada spre Crucifix". Pe verso A c. 2: „Lipseşte un profet". A c 4, unde sînt reprezentaţi sf. Petru şi Pavel de o parte şi de alta a Mielului sfînt: „mai modem decît profeţii". A c. 22: „faţada spre Crucifix, figura 1". Fila 61 — 82 A c. 61: „Figuri 22 puse între ferestre pe mîna stîngă de la intrare". Ac.61: „Lipseşte unul care nu se vede", şi cu creionul: „faţada înspre Fecioară". In total deci 23 de figuri pe fiecare parte.

145 Ibid. Fila 129— 136 A c. 129: ,,Opt picturi aşezate deasupra uşii înăuntru pe mîna dreaptă de la intrare''.

146 Ibid. Fila 137" 138 A c. 137: „Picturi pe pil astrul arcadei de mozaic pe mîna stîngădela
intrare". A c. 138: „Picturi pe pilastrul arcadei de mozaic pe mîna dreaptă de la intrare". Toate scenele din Vechiul Testament, ca şi unele din cel Nou şi unii profeţi, au fost reproduse de Wilpert, op. cit, fig. 218 şi urm., 225 şi urm., 227 şi urm. Cîteva reproduceri şi în Venturi: Storia dell'arte it. voi. V, fig. 103— 110 şi în Miintz, op. cit., fiia I şi II.

rectifică: „şi în nava din mijloc multe istorii din Vechiul Testament. Cercetătorii mai recenţi ai frescelor remarcă de altfel aproape toţi că între aceste scene din Vechiul testament şi celelalte picturi era o diferenţă evidentă de stil. Astfel, în manuscrisul lui Cancellieri păstrat la Vatican, atât de preţios pentru mulţimea de informaţii exacte pe care le conţine asupra bazilicii aşa cum era înainte de incendiu, dar care în privinţa picturilor noastre a rămas până acum aproape nefolosit, găsim aceste interesante observaţii: „Pe toată vasta întindere a zidului meridional al marii nave din mijloc, de la începutul lui şi până la tencuiala stricată care se mai vede încă, pentru a se face acolo o nouă consolidare, se văd picturi felurite făcute după vechiul Testament, abribuite lui Cavallini, care ajungând cu penelurile sale până în acest loc, a încetat din viaţă şi a fost înmormântat în această bazilică. *Celelalte*, *caracterizate în genul grecesc* de bunul cunoscător P. Costanzo, prezintă la Nord întâmplări din cel Nou, şi mai cu seamă fapte ale apostolilor[147]. În acelaşi manuscris, referindu-se la o însemnare mai veche a Cav. Cesare Baglioni, este adăugat: „... Pe acei pereţi sunt imagini de papi, de profeţi, de apostoli, şi alte istorii din Testamentul nou. Se vede limpede că această lucrare este de pictori diferiţi, lucrată în manieră veche şi nouă”. Aşadar, nu mai există nicio îndoială că nu „toţi pereţii navelor din mijloc” erau pictaţi de Cavallini şi că tradiţia care îi atribuie numai scenele din Vechiul Testament este cea care avea dreptate.

---

147 Cod. Vat. lat. 9672: I^etteva del Rev. mo p. Abate D. Giuseppe Giustino di Costanzo sopra Ic

sue memorie inedite della Basilica di S. Paolo, da dividersi in XXX dissertazioni dai medesimo ăbbozzate, commentate in lor supplemento da Francesco Cancellieri con altrettante^ note, con

itn appendice di vâri inni in onore del santo apostolo e con due biblioteche, una degli autori che

ne han trattato, l'altra per ordine delle materie, Roma, 1816, p. 45.

De altfel copiile Barberini ne pot preciza, măcar în parte, şi epocile în care au fost executate picturile. Cele mai vechi dintre ele, bine înţeles cu excepţia portretelor papilor, par să fie scenele din Noul Testament de pe peretele interior al faţadei unde, sub scena Calvarului[148] citim această inscripţie:

B D T H I VIII

NEO PP

care se referă evident la Benedetto VIII (1012 – 1024). Sunt desigur cele „caracterizate în genul grecesc", la care se referă nota lui Cancellieri, iar pe baza lor, D'Agincourt, care nu putuse să le vadă, a datat frescele de la S. Paolo, ca şi pe cele de la S. Urbano alia Caffarella, din secolul al XI-lea, atribuindu-le unei şcoli greceşti stabilite în Italia[149]. Dintr-o a doua serie fac parte scenele cu faptele apostolilor pe zidul din stânga al navei, cum se poate observa din inscripţia de sub una dintre scene, din vremea abatelui Giovanni al VI-lea (1270 – 279) [150], (tempo RIBUS DOM – mi IOH – annlS). În sfârşit, unei a treia epoci îi aparţin alte două picturi de pe pilaştri, deoarece în cea din stânga, la picioarele sfântului Pavel, poate fi văzut în poziţie de rugăciune ABBAS BARTHOLOMEUS (1282 – 1287) [151].

De care dintre aceste epoci ţin oare scenele din Vechiul Testament, singurele care au rămas fără dată? De prima, fireşte, nu poate fi vorba. Sunt însă din vremea abatelui Giovanni, sau din vremea lui Bartolomeo? Desigur,

148 A c. 135.

149 D'Agincourt, loc. cit., voi. III, p. 117, a citit greşit Bonifacio al VUI-lea. Pe vremea lui probabil că inscripţia era deja stricată; copiile Barberini o reproduc însă clar.

150 A c. 112. J. Wilpert a interpretat greşit inscripţia ca fiind pentru Johannes al XXI-lea. Nu poate fi vorba de un papă, căci desenul arată clar un simplu călugăr, fără mitră. Şi apoi, inscripţia ar fi fost cu totul neobişnuită pentru denumirea unui papă.

151 A c. 137. '

putem judeca doar cu aproximaţie, ţinând seama că, în timpul abatelui Giovanni, Cavallini trebuie să fi fost prea tânăr ca să i se fi putut încredinţa o lucrare de asemenea importanţă, în 1273 la S. Maria Maggiore nu părea să fi ieşit încă de sub patronatul maestrului său. Este greu de admis deci ca, în acea vreme, să fi lucrat la S. Paolo. Pe de altă parte, o indicaţie de mult observată şi discutată de cercetători[152], ne înclină să datăm aceste fresce din timpul abatelui Bartolomeo: faimoasa inscripţie de pe pristolul lui Arnolfo, comandat pentru San Paolo chiar de abatele Bartolomeo:

ANNO M I.I. LE N-O. CERUTUMBIS ETOCTUAGENO. QUINTO. SUMME DEUS. OUOD HÂC ABBAS BARTHOLO MEUS. FECIT OPUS FIERI. SIBI TV DIGNARE MERERI. + HOC OPUS FECIT ARNOLFYS – CYM SOCI

O PETRO[153]

---

152 Vezi Moreschi: Descrizione del tabernacolo che orna la confessione della basilica di S. Paolo sulla via Ostiense, Roma, 1845. D. Salazaro, Pietro Cavallini, pittore, scultore ed architetto romano del XIII secolo, Napoli, 1882. C. Frey: Arnolfo di Cambio architetto e da identificarsi con lo scultore Arnolfo Fiorentino? în „Miscellanea storicajiella Val d'Elsa", an. I, fasc. 2, în care susţine că cei doi Arnolfo sînt două persoane distincte. în sfîrşit, F. Hermanin: Gli affreschi di Cavallini in S. Cecilia in Trastevere, în „Gallerie Naz. italiane" cit., p. 9 1 şi urm., unde este de părerea lui Frey, cum că avem de a face cu un personaj deosebit de Arnolfo di Cambio. în articolul din Allgemcine Lexikon der bildenden Kunstler, îl identifică însă pe Arnolofo de la San Paolo cu Arnolfo di Cambio.

153 E cazul să amintim şi acea stranie născocire prea des repetată chiar şi de curînd, despre prezenţa lui Cavallini în Anglia. Originea ei se află în cartea lui Walpole, apărută în prima ediţie la Londra în 1762 — 1780 (Horace Walpole: Anecdotes of painting in England, Ed. Ralph X. Wornum, Londra, 1888, Voi. I, p. 16 şi urm.), care îi atribuie lui Cavallini mormîntul regelui Eduard Confesorul, la abaţia din Westminster, pe baza următoarei inscripţii săpate pe mormmt: ANNO MILLENO DOMINI CUM SEPTUAGENO /ET BIS CENTENO, CUM COMPLETO QUASI DENO,/HOC OPUS EST FAC.TUM, QUOD PETRUS

Asta înseamnă că în 1285, din ordinul Abatelui Bartolomeu, Arnolfo, împreună cu tovarăşul său Pietro, terminau lucrul la acest pristol. Este oare acest Petrus însuşi Cavallini? Argumentele aduse, mai cu seamă de Hermanin, în sprijinul acestei afirmaţii nu sunt desigur indiscutabile. Cu destulă probabilitate însă se poate admite afirmaţia lui Venturi[154] că mozaicarul Cavallini a lucrat la împodobirea în mozaic a acestui pristol. Prezenţa lui la S.

DUXIT IN AC.TUM / ROMANUS CIVIS': HOMO, CAUSAM NOSCERE SI VIS, / REX FUIT HENRICUS, SANCTI PRAESENTI AM1CUS.

Este vorba aşadar de un PETRUS ROMANUS CIVIS, care înălţa în 1270 acest mormînt şi care Walpole socoteşte că a fost adus de bogatul abate al acelei mînăstiri, Richard de Ware despre care se ştie că între 1258 şi 1267 se afla la Roma, de unde aducea materiale şi meşteri pentru mînăstire. Ne-ar trebui însă prea multă bunăvoinţă pentru a admite o legătură între acest monument şi Cavallini în 1270, pe cînd pictorul roman trebuie să fi fost încă minor. Este posibil ca monumentul să fie în stilul maeştrilor romani contemporani; se poate de asemenea ca un Petrus Romanus să fie autorul lui, dar în 1270 nu va fi existat la Roma doar un singur Petrus, pentru a ne fi îngăduit să credem că acesta ar fi tocmai Cavallini, care să fi ajuns pînă în Anglia. Editorul lui Walpole din 1888 crede că poate identifica în el chiar pe un fiu al lui Cavallini, care s-ar fi numit Peter Orfever! Totuşi această aventură a lui Cavallini în Anglia a fost luată în serios pînă şi în Italia. Stevenson a făcut în „Bollet. d’arch. Crist.”, 1882, p. 85

o comunicare cu privire la marmurile romane ale lui Eduard Confesorul şi ale lui Henric al III-lea în care, pe drept cuvînt, se ferea să-i numească pe Cavallini. Dar Salazaro, op. cit., relatînd aceleaşi lucruri, identifica fără nici o şovăială pe cei doi Petrus cu Cavallini. Acelaşi lucru şi în Clausse: Les marbriers romains et le mobilier presbyterial, Paris, 1897, p. 338, şi în G. Rossi: Ricerche sull’origine e scopo dell'architt. archiacuta: Mausoleo ăi Clemente IV, Siena, 1889. Lui Hermanin însuşi în „Gali. Naz. it”, p. 94, nu-i displace această asociere, pe care nu are însă posibilitatea să o verifice.

Înlăturînd această evidentă greşeală, nu rămîne totuşi mai puţin interesantă căutarea legăturilor atestate dintre marmorarii romani din secolul al XlII-lea şi Anglia.

Paolo către 1285 ar îndreptăţi deci datarea frescelor care îl privesc, chiar în vremea Abatelui Bartolomeo (1282 – 1287). Aceasta ar fi a doua dată mai precisă pe care o obţinem referitor la cariera lui, iar după actul de la S. Maria Maggiore, şi cea mai veche.

Puţine lucruri sigure putem spune despre caracterele acestor fresce, cercetându-le în copiile prea aproximative care ni s-au păstrat. Strădania lui Müntz, care a încercat o analiză stilistică bazându-se numai pe copiile Barberini, şi a ajuns până la datarea scenelor din Vechiul Testament ca anterioare anului 1.000[155], este desigur iluzorie. Nu numai această serie, ci toată colecţia copiilor Bărbierini este atât de puţin exactă, încât nu îngăduie aprecieri stilistice. În orice caz, trebuie să fi existat o însemnată diferenţă de stil între frescele lui Cavallini şi celelalte mai vechi de la S. Paolo, deoarece observatorii dinaintea incendiului nu uită să noteze „maniera lor veche-modernă", spre deosebire de cele judecate „de genul grecesc". [156]în acelaşi codice al lui Cancellieri găsesc o observaţie neglijată până acum, care prezintă un oarecare interes: „sunt despărţite unele de altele [scenele] prin coloane subţiri în spirală, şi prin alte ornamente delicate, pe care timpul le-a distrus şi abia se mai pot recunoaşte". [157]Recunoaştem imediat un caracter pe care îl vom regăsi şi în celelalte picturi ale lui Cavallini, la S. Cecilia în Trastevere, sau la S. Maria di Donna Regina din Neapole: maniera cu totul personală de a încadra arhitectonic picturile cu acel sistem de coloane în spirală,

154 Venturi: Storia, Voi. V, p. 131. Trebuie notat că primul care a identificat pe Pietro, tovarăş al lui Arnolfo, cu Cavallini, a fost Bărbier de Montault: Description de la Bastliqve de S. Paul li.l.m. ă Rome, Roma, 1866, p. 24.

155 E. Miintz, loc. cit., p. 12.

156 Vezi notele citate de Cancellieri, Cod. Vat. lat. 9672, p. 45.

157 A- Uggeri: Della Basilica di S. Paolo sulla via Ostiense, Roma, 1823, dă un desen suficient de bun în care se poate vedea clar acest sistem de ornamente.

ornate cu imitaţii de mozaic, la fel cu coloanele pe care de două sute de ani le construiau meşterii marmorări în toate mănăstirile sau bisericile romane – la fel în special cu acele coloane deosebit de graţioase pe care Cavallini le putuse admira chiar în incinta de la S. Paolo. În orice caz, mi se pare că până la el, nimeni altul nu folosise în acest fel decoraţia „cosmatescă" pe care, în alte amănunte şi desigur tot la Roma, o împrumutase şi Cimabue.

Dacă însă copiile Barberini nu ne pot lămuri direct asupra stilului picturilor, iconografia lor, păstrată mai mult sau mai puţin exact, ne poate da unele indicaţii destul de preţioase *i*. Este vechea iconografie creştină, aproape identică în toate detaliile cu picturile şi mozaicurile încă bizantine din secolul al XII-lea. Întregul ciclu poate fi urmărit, de la o scenă la alta, paralel cu ciclurile corespunzătoare de la S. Giovanni a Porta Latina, de pildă[158], sau de la Catedrala din Monreale, amândouă monumente din secolul al XII-lea. Sunt chiar unele scene, ca Jertfa lui Avraam, care repetă fără nicio modificare scheme încă şi mai vechi, sau altele, ca Facerea cerului şi a pământului, a căror simplitate simbolică are de-a dreptul un iz creştin primitiv. Demne de interes sunt mai cu seamă arhitecturile. Nimic din caracterul gotic pe care îl vom găsi mai târziu la Cavallini, nici din acea arhitectură romano-cosmatescă, atât de familiară lui Cavallini şi pe care, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea o găsim peste tot la Roma. Scenele pe care le reproducem (il. 1 – 4) sunt foarte elocvente în această privinţă. Sfârşitul secolului al XIII-lea nu se întrevede încă în ele. Fără îndoială, creatorul lor nu a putut fi chiar Cavallini, oricât l-am crede de tânăr. Fantezia destul de liberă a epocii sale, mai cu seamă în asemenea cicluri narative, I-ar fi împins desigur la modificări şi la o

158 Pentru S. Giovanni a Porta Latina vezi P. Styger: Le decorazioni a fresco del sec. XII della chiesa di S. Giovanni ante portam Latinam, în „Studi Romani", 1914, p. 261 şi urm.; J. Wilpert, op. cit., p. 582 şi urm.

interpretare ceva mai modernă a acestor teme vechi. Bazilica însă, care până la incendiul din 1823 păstra încă acel ciclu al Patimilor din secolul al XI-lea, nu era, desigur, lipsită de picturi în vremea lui Cavallini, mai cu seamă în nava principală. Poate că scenele din Vechiul testament se aflau pe peieţii bazilicii din aceeaşi vreme cu cele ale Patimilor. Aşadar Cavallini nu ciea. FI refăcea. Şi refăcea păstrând întocmai vechile scene, cu tot arhaismul lor, împiumutându-le poate doar o nouă vigoare în linii, corectând poate naivităţile piin gesturi şi atitudini mai realiste, dar rămânând totuşi destul de fidel acelei reprezentări tipice care la Roma era încă tradiţională. De aceea, nu numai că refăcea, ci mai şi *învăţa* iar tot ce a învăţat în cursul acestei practici care, judecând după proporţiile ciclului de la San Paolo, trebuie să fi fost destul de lungă, vom vedea mai târziu, când îl vom găsi în alte locuri, creator la rândul său de asemenea cicluli biblice sau evanghelice. a”.

Câte ceva din formarea personalităţii acestui pictor începe deci să se clantice. Cavallini nu întrerupea nicio tradiţie. Cel puţin la San Paolo, el rămânea mea elevul acelei vechi şcoli romane, ajunsă milenară pe vremea lui, care deşi învechita, nu îşi pierduse încă toate calităţile. La temelia artei sale stă aşadar un mare fond clasic. îl bănuiesc chiar destul de arhaic, judecând după genul de influente ce se infiltrau în personalitatea lui prin această colaborare tacită cu vechii maeştri din secolul XI şi XII. Era de altfel aceeaşi cale de infiltrai e a tradiţiei pe care o putem constata nu numai la el, ci la toţi pictoriijiin timpul său. Eugene Müntz a arătat odată ce influenţă hotărâtoare trebuie să fi au ut stilul vechilor mozaicuri din abside asupra mozaicarilor medievali romani, care, când le refăceau, păstrau cu sfinţenie nu numai liniile, ci chiar fragmente clasice pe care doar le încadrau în acelaşi stil –

[159]. Aşa se întâmplase cu arţistul-care restaurase mozaicul absidal de la S. Clemente, tot aşa cu Torriti, judecând după. stilul mozaicurilor sale, sau cu Rusuti şi tot aşa avea să se întâmple cu Cavallini. În ielu acesta ne putem explica toate veşmintele clasice, arhitectura, dispoziţia scenelor şi întreaga iconografie a ciclului de la S. Paolo, care trebuie să fi fost o etap-a decisivă în arta sa. Ceea ce avea să-i desprindă treptat de această tradiţie, nu indiumându-l împotriva ei, ci către o aprofundare şi o expresie mai personala, erau desigur celelalte influenţe mai noi, care le-am şi întrevăzut – maniera arhitectonică şi decorativă, tot locală, a Cosmaţilor şi noua interpretare plastică şi, sub un anumit aspect, psihologică, a picturii practicate de şcoala lui Cimabue. Vom vedea însă aceste lucruri mai îndeaproape în alte opere, care din fericiie ni s-au păstrat.

Cam din aceeaşi epocă cu frescele de la San Paolo trebuie să fie şi picturile lui Cavallini de la S. Pietro în Vaticano[160]. Nu ne sprijinim această presupunere pe afirmaţia lui Văsari, care pretindea că după executarea lucrărilor de la S. Paolo

„A fost atât de preţuit de prelaţi, încât i-au dat să facă faţada de la S. Pietro". etc.[161], ci pe observaţia privirii atât de agere a lui Ghiberti, care după descrierea picturilor de la S. Pietro, adăuga: „dar are ceva din maniera veche, adică grecească".

De altfel, pasajul lui Ghiberti serveşte, ca de obicei, drept sursă tuturor celorlalţi. Iată-l deci în întregime: „Şi se văd pe partea dinăuntru deasupra uşilor IV evanghelişti de mâna lui, la Santo Piero din Roma, foarte mari, mult

---

159 E. Miintz: Des elements antiques dans Ies mosaîques romaines du moyen-âge, în „Revue ar-
cheologique", 1879, p. 109 şi urm. Vezi şi J. Garber: Wirkitngen der fruhchristlichen Gemăl- decyklen, p. 55. m .

160v itate a lui Cavallini.

161 Vasari, Voi. I, p. 538.

mai mari decât în natură, şi două figuri: un sfânt Petru şi un sfânt Pavel, şi sunt figuri foarte mari, minunat lucrate şi cu relief puternic; şi aşa mai sunt pictate în nava de alături; dar are ceva din maniera veche, adică grecească”. Codicele Magliabecchian repetă informaţia lui Ghiberti, omiţând doar pasajul referitor la picturile din navă, iar Yasari, care în 1531 – 1532, când a venit pentru prima oară la Roma, nu mai avea ocazia să vadă acele fresce[162], repeta şi el ce spusese Ghiberti, precizând doar pasajul cam obscur al acestuia cu privire la picturile din navă: „... şi într-o navă destul de multe figuri în care, pentru că îi plăcea mult maniera grecească, a amestecat-o mereu cu aceea a lui Giotto”[163]. Şi tot Văsari adăuga acea eroare, definitiv recunoscută, a colaborării lui Giotto cu Cavallini la Navicella din porticul bazilicii[164].

Din tot ce va fi pictat Cavallini la San Pietro, astăzi nu mai există nimic şi nu ne putem face o idee despre acele opere decât din desenele păstrate tot la Vatican şi executate înaintea distrugerii vechii bazilici. Din acestea putem vedea dispoziţia acelor figuri „foarte mari şi cu relief puternic” de pe zidul interior al faţadei, descrise de Ghiberti.

Întreaga faţadă era găurită, deasupra celor trei uşi de intrare, de şase ferestre gotice trilobate, aşezate pe două rânduri, iar deasupra, de un ochi mare şi rotund în timpan. Picturile, cuprinse între nişte benzi orizontale cu decoraţii florale sau cruci, erau dispuse în trei zone. Una inferioară, consta din medalioane cu portrete de papi, care nu erau de Cavallini, şi alte două la înălţimea celor două şiruri de ferestre, conţineau opt tablouri. Jos, patru

---

162 K allab: Vasaristudien, Viena, 1908, p. 248.

163 Vasari, op. cit., voi. I, p. 539.

164 Una din multele erori ale lui Vasari, explicabile doar prin completa lui nesiguranţă în privinţa aprecierilor stilistice asupra trecentiştilor. Atît de cunoscutul pasaj din necrologul Vaticanului,

evanghelişti „de mărime foarte mare, mult mai mare decât în natură”, după aprecierea lui Ghiberti, toţi aşezaţi şi scriind pe pupitre, iar deasupra alte patru figuri, probabil apostoli, deoarece doi dintre ei sunt numiţi de Ghiberti sfântul Pavel şi sfântul Petru. Va fi fost sf. Petru acela la picioarele căruia se vede un papă îngenuncheat în postură de rugăciune. În sfârşit, deasupra ferestrei din mijloc, într-un medalion, bustul lui Iisus binecuvântând. Să fi fost şi acesta, ca şi cele două figuri laterale de sus, despre care Ghiberti nu pomeneşte, tot de Cavallini? Cine ar putea spune?

Şi nu putem spune nimic nici de figurile „din navă” (care navă?), despre care Strzygowski credea că le poate identifica în scenele din viaţa sfinţilor Petru şi Pavelx, iar Wilpert presupune că ar fi figurile de apostoli şi de profeţi dintre ferestrele navei centrale[165]. Desenele rămase sunt atât de vagi, iar indicaţiile literare atât de insuficiente, încât orice ipoteză ar fi hazardată. Nu avem nici posibilitatea, ca pentru picturile de la S. Paolo, să judecăm iconografia sau data aproximativă a acestor fresce. Presupunem însă că şi aici, ca şi la Basilica Ostiense, n-ar fi exclus să fi existat fresce mai vechi, dinaintea lui Cavallini, pe care el să le fi refăcut doar[166]. În felul acesta

---

165 J. Wilpert, op. cit. p. 388.

166 Se ştie că bazilica a fost pictată în întregime pe vremea papei Formosus (891—896); apoi, în jurul anului 1277, Niccolo al i.I i.-lea punea a să se execute medalioanele cu figuri de papi; în sfîrşit, Bonifaciu al VlII-lea comanda noi picturi pentru nava bisericii, încredinţînd însă lucrarea unor pictori florentini. Vezi Ph. Bonanni: Numismatia summorum Pontificum, Roma, 1696, p. 44— 45. N. N. Nicolais: De Vaticana Basilica Divi Petri ac ejusdem privilegiis, Roma 1817, cap. V, p. 4. Nimeni nu poate preciza însă cînd a fost pictată faţada interioară a bazilicii. Wilpert, op. cit., p. 388, presupune că aceasta s-a făcut în timpul lui Niccolo al III-lea, care ar fi tocmai acel papă zugrăvit pe faţadă la picioarele sfîntului Petru. Nu avem însă nici o dovadă, iar izvoarele atribuie acestui papă „lucrări de reparaţie”, precizînd ca picturi doar medalioanele papilor; faptul este aşadar prea

ne putem explica acea „manieră grecească”, în privinţa căreia nu e de crezut că Ghiberti s-ar fi înşelat şi pe care Panvinius, făcând o confuzie semnificativă, i-o atribuia greşit lui Cimabue[167]. Din aprecierile lui Ghiberti va trebui să se ţină seama şi de acel „relief puternic” asupra căruia insista, pentru că nu va fi o judecată neglijabilă nici pentru operele ulterioare ale lui Cavallini.

În sfârşit, din aceeaşi serie a operelor de tinereţe ale lui Cavallini, astăzi dispărute, fac parte şi picturile notate fără explicaţii atât de Ghiberti cât şi de Codicele Magliabecchian şi de Văsari, de la S. Francesco a Râpa. Ghiberti notează doar atât: „A pictat toată biserica Sancto Francesco”, fără să arate de care San Francesco era vorba. Abia Văsari avea să precizeze: „S. Francesco a Râpa”, în prima ediţie, introducând apoi în a doua acea menţiune fantezistă a Răstignirii zugrăvită la S. Francesco din Assisi. Nu încape însă nicio îndoială că Ghiberti, care vorbeşte doar de operele lui Cavallini din bisericile romane, s-a gândit la S. Francesco a Râpa. De altfel, biserica aceasta, care în 1229 aparţinea ordinului franciscanilor, a fost apoi total reconstruită de contele Ridolfo d’Anguillara, numai cu un an înainte de a se începe construirea bisericii din Assisi[168]. Desigur, în timpul când se executau frescele de acolo, se făceau şi acestea care vor fi reprezentat aceleaşi fapte din viaţa sfântului[169].

N-a rămas din ele nici măcar vreun fragment, dar în 1625, Mancini mai putea să le vadă, recunoscând în ele şcoala romană şi îndoindu-se doar dacă erau de Rusuti:

---

nesigur şi preferăm să lăsăm aceste picturi nedatate.

167 Panvinius, De praecipius Urbis Romae basilicis, Basilica Vaticana, Roma, 1570, p. 369.

168 O. Panciroli: Tesori nascosti dell'alma città di Roma, Roma, 1625, p. 575. Armellini: Le chiese di Roma dai secolo IV al XIX, Roma, 1891, p. 667.

169 Vezi şi Wilpert, op. cit., p. 1019.

„La S. Francesco, picturile bisericii poate de Rossutti…”[170] în 1638 erau încă menţionate ca existente de către Gaspare Celio, şi atribuite r îl mi 1 în secolul al XVII-lea însă, în timpul restaurării bisericiimai lui la\allmi. În Sc0 desăvârşire, fără să ne fi rămas măcar o descriere a

Le-notfmjdeci ca un simplu episod din cariera lui Cavallini, nestund ce importanţa sa serie de re dispărute, şi una care mai să-l una păstrată din prima perioadă de activitate a lui Cavalexista mea –, hnzilicii S Crisogno. Importanţa ei este cu atât mai

„Re™ dt es. ngura opera în care putem vedea această primi maniera a maestrului… i decoraţie mult mai vast care

M° Pere” r M în il Gfcăto nu Cavalirm „cea mai mare acoperea altă dată pereţ’s” adauge şi Cavallmi parte din S Crisogno bun q1 lui Giotto> Şi ca un meşter

„S: a f-NJiri unul nici altul nu pomeneau însă nimic de mozaic. Ba chiar, priceput 3. Nici unui, n fiindcă descriind biserica, preciza: „În spatele Ugonio paresamanulfeo-aunnufâcu & în xnozaic – Din

[tabernacolului] se afla absida eu mi-am „Restul a fost distrus lt” t ce a existat *»? „” ” Xiese a dat TaX.i aspectul ci actual >.

? ÎS Sf. SS – l»? ima redactare a ghidului său, nota despre. aceste în 1622, cin. d, MancimM UrbanQ al v4 ea după natura, pe când era pic tun. „În de acelaşi maestru, [Cavallini]. După doitre-a –, adăuga pe manuscris cu <? eWd: „date jos cu alte picturi, deşi stingace, totuşi cu a dat naştere tuturor divergenţelor de opinii asupra acestui tre’?

a lui Cavallini Buickhard, ca – riotto 7 Cavalcaselle 8 şi actualmente, rea de la arta romană, a ar a t g ki jnsă atribuise ochiul întotdeauna sigur al lui Adolio\ emun yg –

---

170 Giulio Mancini: Viaggio per Roma, Ed. Schmidt, „Romische Forschungen der Bibi. Hertziana”, Leipzig, 1923, p. 61. Pentru data aproximativă a compilaţiei acestui ghid, ibid., p. 23.

Lateranl?. u cândva 1U1 editorul lui Cavalcaselle, Langton Douglas11, mai contesta lui la\am irni Tnne în sfârşit îl refuza cu atribuindu-l vreunui maestru marii el” mai degrabă maniera c’a”: Observă de altfel cât a fost de denaturat aproape în întregime de restaurările ulterioare13.

— „7 77 – ” 77 *nvfef – în dplip buture che sono în alcune chiese, jacciate e* ce-o *2975*, P* OS. P167.

Îmbby, op. cit. vol. I, partea moderna, p. – 19.

Văsari, op. cit., \Ţol. I, P538.

Neonio, op. cit., p. 282.

s Nibby, op. cit. p. 192. Armellim, op. cit. p. 686 – 68/.

juancini, op. cit., p. 62 – 63”. mdot Voi XI, P508.

T. Burckhardt: *Le Cicerone*, Paris Firmm-Didot, ol. i, 1

«Crowe and Cavalcaselle: op. cit. p. 90.

Venturi: *Storia*, V, p. 153.

„Ru *” „e” *90

V. 241 – 242.

Dar această ezitare în faţa unei opere făcute cu siguranţă de Cavallini se explică doar prin perspectiva greşită în care a fost pusă mereu. A fost comparată cu mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, sau cu picturile de la S. Cecilia, şi îlreşte că atunci deosebiri considerabile au atras atenţia, înaintea caracterelor prin care şi acest mozaic poate dovedi aceeaşi origine cu cele de la S. Maria în Trastevere. S-a pierdut din vedere epoca în care Cavallini lucra atât la S. Maria în Trastevere cât şi la S. Cecilia. Avea atunci către patruzeci de ani şi arta lui atinsese deplinătatea expresiei. Nimeni nu încercase însă să definească prima sa manieră, maniera din acea epocă de tinereţe, când urmele şcolii din care ieşea erau încă proaspete, iar personalitatea lui abia se forma. Maniera aceasta poate fi văzută la S. Crisogono, în ciuda tuturor restaurărilor care i-au alterat aspectul iniţial, şi din acest

punct de vedere vom găsi un Cavallini aproape nou, care umple cea mai mare lacună din ceea ce cunoaştem până astăzi despre acest artist.

Fecioara cu pruncul, stând pe tron între S. Crisogono şi S. Giacomo[171]. Un subiect întâlnit adeseori în operele mozaicarilor romani contemporani, care îl preferau pentru monumentalitatea şi majestatea stilului ce i se potrivea. În luneta mormântului cardinalului Durând (12S6) din S. Maria sopra Minerva, în aceea a cardinalului Gonsalvo (1299) din S. Maria Maggiore, sau în mozaicul din capela S. Rosa de la S. Maria în Aracoeli, acelaşi subiect, tratat însă de alte mâini, vorbeşte încă de această preferinţă a meşterilor romani. Mozaicul de la S. Crisogono are însă caracterele sale proprii, asupra cărora nu ne putem înşela. Prezenţa lui Cavallini poate fi descoperită printr-o confruntare atentă cu'mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, unde figura Fecioarei şi mai cu seamă a celor doi sfinţi pot fi regăsite în atâtea reluări, pe care doar restaurările ulterioare au reuşit să le ascundă. Caracteristică mai cu seamă este arhitectura tronului Mariei, de o simplitate clasică, în care se observă imediat arta încă suverană a maeştrilor cosmateşti, de la care Cavallini învăţase multe. Mai puţin complicat decât tronul monumental al Buneivestiri de la S. Maria în Trastevere, are însă aceeaşi construcţie solidă şi logică. Decoraţia cosmatescă a încrustaţiilor colorate este şi ea identică „iar la S. Crisogono vom întâlni şi coloanele răsucite şi îmbrăcate în mozaic „pe care le-am văzut la S. Paolo şi le vom mai întâlni şi în alte părţi, încununate cu capiteluri corintice. Încă neatinsă de orice influenţă gotică, este o arhitectură în care totul e roman şi tradiţional. Nu mai

171 O copie din secolul al XVII-lea în acuarelă a acestui mozaic, în Cod. Vat. lat. 5408, fila 14. De atunci mozaicul a avut de suferit unele restaurări, care au dus la dispariţia unei părţi din semicalota spetezei jilţului, au transformat inscripţiile, etc.

puţin tradiţională e şi figura Fecioarei, mai rigidă, fără înclinarea capului pe care o au celelalte Fecioare ale lui Cavallini, dar cu o faţă identică, desenată în ovale pline care îi dau acel aspect de maternitate împlinită, comun tuturor madonelor cavalliniene. Figura Fecioarei de la S. Crisogono, prea rigidă şi cu privirea prea puţin expresivă, e poate mai puţin spirituală, dar o majestate impunătoare se desprinde atât din atitudinea cât şi din proporţiile ei uriaşe faţă de sfinţii care îi stau alături, şi mai cu seamă din felul somptuos şi impecabil cu care e învăluită în bogata mantie albastră ce cade în cute mari. De altfel, va fi o mare calitate a pictorului nostru acest mod de a-şi îmbrăca personajele în veşminte care nu reprezintă doar o podoabă studiată în amănunt, ci modelează trup*uri văz*ute sculptural sub acele veşminte ce tind să le sublinieze. Acelaşi lucru poate fi recunoscut în veşmântul, nu mai puţin plastic şi maiestuos al sfântului din dreapta, San Giacomo, a cărui figură aminteşte atât de bine tipurile de tineri bărboşi din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere.

O primă etapă, încă fără mari exprimări, deşi nu fără mari făgăduieli, în această operă în care maestrul nu se eliberase încă de arhaismul şcoliila care se formase. Urmele lui Cimabue nu se văd. Dar Cimabue nu trebuie căutat în mozaicurile lui Cavallini, pentru că el nu aducea la Roma arta mozaicului, dimpotrivă, poate o învăţa el însuşi acolo. Afară de asta, tehnica mozaicului în sine obliga la un oarecare ahaism tradiţional, de care artistul se putea elibera mai uşor în pictură, unde linia e întotdeauna mult mai suplă şi mai spirituală. Alţi maeştri ies la iveală în acest mozaic: sunt acei Cosmaţi care formau la Roma un fel de-şcoală oficială, reprezentată în această etapă de însuşi Cavallini, nu mai puţin tradiţionalist decât maeştrii săi. Semnele unei personalităţi ce n-avea să întârzie să se dezvolte se arată însă în acel simţ plastic nou cu care artistul nostru îşi modela figurile. Era în el o vigoare

proaspătă, pe care o aducea vechii arte cosmateşti destul de slăbite; iar prin acest simţ plastic avea să ajungă mai târziu şi la exprimările definitive ale artei sale 8.

În această perioadă de tinereţe este acceptată în general şi călătoria problematică a lui Cavallini la Assisi. Curioasă coincidenţă între concluziile criticii moderne şi eroarea cea mai grosolană a lui Văsari!... A venit după aceste opere [din Roma' Pietro în Toscana pentru a vedea operele celorlalţi discipoli ai maestrului său Giotto şi pe ale lui însuşi... Un[172] întreg roman, născocit pe de-a-ntregul de istoricul aretin care, inaugurând cu el metoda criticii moderne a identificării operelor pierdute, dădea totodată şi una din dovezile cele mai elocvente ale incompetenţei sale în privinţa picturii din prima perioadă a Renaşterii. O întreagă serie de opere imaginare ale lui Cavallini au fost astfel identificate la Florenţa, la Assisi, la Orvieto. Ei[173]părea avea să dăinuie apoi multă vreme, şi îndeosebi la Florenţa operele lui Cavallini se multiplicau, umplând bisericile florentine de Bunevestiri, toate atribuite lui Cavallini. As[174]tăzi lucrurile sunt complet

172 Vasari, loc. cit. p. 539 şi urm.

173 La Florenţa îi atribuia o serie întreagă de picturi la S. Marco, o Bunăvestire la S. Basilio- lîngă-Macine'şi altele pe care nu le numea. La Assisi, o Răstignire în transeptul stîng al bazilicii inferioare de la S. Francesco, iar la Orvieto, frescele din capela S. Corporale din Dom. ,

174 G. Richa îi atribuia pe lîngă cele notate de Vasari, şi alte Bunevestiri, la S. Maria Ughi, la S.

Pancrazio, la S. Lucia sul Prato, la Ognissanti, la SS Annunziata etc. Vezi: Notizie istoriche delle chiese florentine, Firenze, 1754, Voi. II, p. 307; III, p. 183, 316— 17; IV, p. 215, 271 72;

VII, p. 121, 136, 139; VIII, p. 89— 113, 287, 294. Baldinucci, op. cit., II, p. 14 şi urm., îi atribuie şi altele, renunţînd să le mai însemne pe toate pe care le socotea a fi de asemenea de Cavallini: ,',Nu vreau să spun acum cîte am mai putut vedea lucrate în felul cum le făcea el!" Nu a scăpat de această ispită nici Cavalcaselle care, deşi punînd la îndoială afirmaţiile lui Vasari, găsea şi el totuşi noi opere ale lui Cavallini, nu mai puţin imaginare, la S. Marco. Aceste identificări de

restabilite. Nici la Florenţa, nici la Assisi, nici la Orvieto, nimic din ceea ce Văsari şi urmaşii săi i-au atribuit maestrului roman nu îi aparţine.[175]

Călătoria lui Cavallini în Toscana „pentru a vedea operele etc… „a fost o simplă aventură vasariană! Pe urmele ei însă avea să se ajungă la descoperirea celeilalte călătorii la Assisi, presupusă sau reală, în compania şcolii romane. Pe ce bază se sprijină însă şi această ipoteză, vom vedea în continuare.

În nava superioară a bazilicii San Francesco, deasupra seriei de fresce reprezentând scene din viaţa sfântului, în spaţiile dintre marile ferestre gotice, o lungă serie de picturi cu scene din Vechiul şi Noul Testament acoperă cei doi pereţi laterali, precum şi peretele interior al faţadei. Multe dintre aceste scene sunt astăzi aproape complet şterse; mai rămân însă destule pentru a convinge

---

noi Bunevestiri ale lui Cavallini la Florenţa au continuat pînă nu de mult (E. Gerspach: Un'Annun- ciazione del Cavallini a Firenze,în. „Archivio storico italiano", 190 l,p. 296—299). Orice demonstraţie ar fi astăzi însă superfluă. Absolut nici una din aceste Bunevestiri nu are nici cea mai mică legătură cu arta lui Cavallini.

175 în ce priveşte Răstignirea de la Assisi, primul care a rectificat răspicat eroarea lui Vasari a fost Cavalcaselle, recunoscînd în ea o operă a lui Pietro Lorenzetti. Criticii moderni sînt împărţiţi între opinia acestuia (Berenson: Central Italian Painters, p. 187; F. Mason Perkins: Vasari, Vita di Pietro Laur aii, Beneporad, p. 15—18; P. Schubring: Die Fresken im Querschnitt der Unterkirche S. Francesco in Assisi, în Repertorium filr Kunst, 1899, p. 6 şi urm.) şi părerea că fresca ar aparţine vreunui discipol al lui Laurati, eventual în colaborare cu maestrul (Thode: Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin, 1904, p. 294 şi urm.; Venturi: Storia, Voi. V, p. 680 şi urm.). în privinţa picturilor de la Orvieto, documentele publicate de P. Guglielmo della Valle: Storia del Duomo di Orvieto, Roma, 1791, p. 115, au dovedit că ele au fost executate în 1356— 1364 de pictorul Ugolino di Prete Ilario Orvietano, ajutat şi de alţi pictori din Orvieto. Vezi şi L. Luzi: II Duomo di Orvieto, Firenze, 1866— 1864, şi L. Fiumi: II Duomo di Orvieto e i suoi restauri, Roma, 1891, p. 362.

de la prima vedere că această decorare inițială a bazilicii e datorată, fără îndoială, aceleiaşi şcoli romane pe care am văzut-o realizând lucrări similare şi nu de proporţii mai mici la S. Paolo, la S. Pietro sau la S. Maria Maggiore din Roma. Întocmai ca şi acolo, două cicluri – biblic şi evanghelic – stau faţă-n faţă, acoperind cei doi pereţi cu un paralelism care repetă sincretismul vechilor reprezentări creştine din bazilicile romane. Întregul stil al majorităţii scenelor păstrează de altfel tot tradiţionalismul din Roma, care aici contrastează evident cu liniile şi concepţia total nouă, gotică, a bazilicii. Scenele din Vechiul Testament sunt dispuse în două serii suprapuse, pe peretele din dreapta; cele din Noul Testament, în aceeaşi dispoziţie, pe peretele din stânga, continuând şi pe interiorul faţadei. Cele două serii încep în partea dinspre altar a pereţilor. Sunt următoarele:

Pe peretele din dreapta, zona superioară: 1. Facerea cerului şi a pământului (il. 5); 2. Facerea omului; 3. Facerea femeii; 4. Păcatul (aproape total distrusă); 5. Izgonirea din Rai; 6. Heruvimul păzind poarta Raiului (aproape dispărută); 7. Jertfa lui Cain şi Abel (aproape dispărută); 8. Fărădelegea lui Cain (nu se mai vede).

Zona inferioară: 9. Construirea corăbiei (il. 5); 10. Intrarea dobitoacelor în corabie (fragment); 11. Jertfa lui Avraam (il. 6); 12. Avraam vizitat de cei trei îngeri; 13. Înşelăciunea lui Iacob (il. 7); 14. Esau cerând binecuvântarea (il. 8); 15. Vânzarea lui Iosif (câteva fragmente); 16. Fraţii lui Iosif în Egipt.

Pe peretele din stânga, zona superioară: 1. Bunavestire (fragmente); 2. Vizitaţia (dispărută); 3. Naşterea (il. 9); 4. Închinarea magilor (fragment); 5. Prezentarea la Templu (aproape dispărută); 6. Fuga în Egipt (fragment); 7. Iisus printre învăţaţi (fragment); 8. Botezul (fragmente); 9. Nunta de la Cana (fragment); 10. Învierea lui Lazăr (fragment); 11. Sărutul lui Iuda (il. 10);

12. Biciuirea lui Iisus (dispărută); 13. Calvarul (fragment); 14. Răstignirea (fragmente); 15. Plângerea lui Cristos (il. 11) 16. Măriile la mormânt (fragmente).

Pe peretele interior al faţadei se zăresc încă fragmente dintr-o înălţare la cer şi dintr-o Coborâre a Duhului sfânt. În sfârşit, pe bolţi (prima: cei patru doctori ai bisericii – a doua: chipul lui Iisus, al Fecioarei, al lui Ioan Botezătorul şi al sfântului Francisc), precum şi pe arcurile mari din jurul rozei de pe faţadă, decorate cu diferiţi sfinţi încadraţi în arhitecturi cosmateşti, se află fresce aparţinând aceleiaşi şcoli romane. Aşadar, toată biserica împreună cu transeptul, unde se află frescele lui Cimabue, fusese încredinţată, încă înainte de venirea lui

Giotto la Assisi, acestei şcoli care îşi găsea aici sinteza cea mai completă a tuturor forţelor ei.

De altfel, o singură privire asupra celor două cicluri ce stau faţă-n faţă este suficientă pentru a aminti picturile de la S. Paolo din Roma. Iconografia, subiectele preferate, arhaismul lor care trădează încă familiaritatea pictorilor cu modelele tradiţionale prea puţin modificate de observaţia lor realistă, sunt aceleaşi caractere pe care le-am întâlnit şi acolo. Scene întregi par să fie chiar modelele copiilor de la Vatican. Aceiaşi pictori, aceleaşi modele şi, fără îndoială, acelaşi stil. Comparaţi de pildă scena cu Jertfa lui Avraam de la Assisi, cu acuarela respectivă de la Vatican (il. 2 şi 6) şi veţi înţelege imediat că acea figură a patriarhului, cu avântul său în mişcare, înveşmântată în acelaşi chip de un pallium care o învăluie în cutele largi dispuse aproape identic, şi cu detaliile caracteristice ale poalei fluturânde, putea fi pictată în acelaşi stil, eventual de mâini diferite, dar evident sub conducerea unui singur maestru, şi cu o artă inspirată din aceeaşi sursă.

Observate mai atent însă, anumite deosebiri demne de interes nu întârzie să se arate. Sursa lor iconografică este, fără îndoială, aceeaşi: iconografia tradiţională, care

în secolele XII şi XIII domnea în toate bazilicile romane. La vechile scheme vin însă să se adauge amănunte noi, complicând scenele cu mult mai simple de la S. Paolo şi adăugând unele caractere noi care, cu siguranţă, nu mai provin din vechea iconografie. În scena cu Facerea cerului şi a pământului, de pildă, (il. 1 şi 5), pictorul de la Assisi va concentra în restrânsul spaţiu de care dispune, numeroase amănunte ce nu există la S. Paolo. Acolo, întregul tablou se reducea exclusiv la simboluri: Tatăl, Fiul şi Sfântul Duh – reprezentaţi de cele trei figuraţii simbolice suprapuse (dintre care la Assisi lipseşte mielul) – cele două figuri închise în mandorle, reprezentând lumina şi întunericul, iar în faţa lor, cu aceeaşi semnificaţie simbolică, soarele şi luna. La Assisi, pe lângă aceste elemente simbolice se adaugă altele cu totul realiste: felurite vietăţi de diverse forme pe pământ, în apă, pe munţi, în copaci, iar în locul soarelui şi al lunii, norii stilizaţi care nu mai au niciun sens simbolic. Aureola care îl înconjoară pe Dumnezeu este şi ea mult mai complicată la Assisi, deoarece cuprinde între marginile ei şiruri de îngeri care la S. Paolo lipseau. Asemenea observaţii se pot face la fiecare scenă: pentru scena Construirii corăbiei, împodobită cu copaci şi munţi (il. 5); pentru scena Jertfei lui Avraam (il. 2 şi 6), unde în fund în stânga, la picioarele munţilor, apare cu toate detaliile arhitectura unei biserici, deosebit de interesantă pentru că nu mai este obişnuita decoraţie arhaică, cu elemente arhitectonice clasice, dispuse doar în chip decorativ, şi nici silueta unei biserici romane: este o biserică bizantină de stil nou, redată cu toate detaliile, la fel cu mănăstirile din acea vreme de la Sfântul Munte şi din tot Orientul. Insist în mod special asupra acestui detaliu, care poate confirma unele influenţe orientale foarte recente în pictura italiană până târziu în Duccento. Modelul unei asemenea arhitecturi nu putea veni nici din pictura locală, nici de dincolo de Alpi, ci doar din vreo

miniatftră bizantină recentă, pe care pictorul din Assisi va fi avut-o în faţa ochilor. Un studiu amănunţit al iconografiei de la sfârşitul secolului al XIII-lea şi din prima jumătate a celui de al XIV-lea italian ar putea dovedi o infiltraţie generală, nu numai sporadică, ci destul de susţinută, de elemente bizantine în această primă perioadă a Renaşterii italiene, măcar tot atât de importantă ca infiltraţia elementelor nordice. Este ultimul reflex al artei bizantine şi poate cel mai fecund în pictura italiană, care în Duccento şi Trecento era contemporană cu o renaştere nu mai puţin activă în pictura bizantină. În sfârşit, divergenţe de asemenea caracteristice faţă de iconografia de la S. Paolo se pot observa şi în cele două scene în care figurează Iacob (il. 3, 7 şi 8), unde în locul arhitecturii foarte simple şi arhaice de la S. Paolo, avem interioare de un gust absolut trecentesc, cu perspectiva întregii ambianţe zărită prin perdelele bogate ale patului, cu elemente arhitectonice absolut romane şi cosmateşti – coloane, tavane în casetoane, ferestre dreptunghiulare, încrustaţii colorate etc. – şi unde se întâlneşte până şi un amănunt gotic în ochiul trilobat de deasupra uşii (il. 7). În sfârşit, una dintre scene, Coborârea Duhului sfânt, de pe peretele faţadei, este de-a dreptul trecentescă prin arhitectura ei complet gotică.

Toate acestea dovedesc desigur ceea ce a rămas până acum neobservat: că aceste picturi sunt fără îndoială ulterioare celor de la S. Paolo, şi nu anterioare, cum le consideră Hermanin şi Venturi[176]. Hermanin le plasează între 1280 şi 1285, epocă după care Cavallini, care împreună cu alţi maeştri lucrase acolo, trecea la S. Paolo în Roma. Venturi, căruia frescele de la Assisi i se par „ceva mai arhaice în reprezentările Genezei decât cele ce se vedeau la S. Paolo fuori le mura”, le crede şi mai vechi şi le

176 Venturi, Storia, V, p. 141. Idem: La Basilica di Assisi, Torino, 1921, p. 107— 108.

situează către 1277. Motive suficiente ne îndeamnă însă să le datăm după executarea picturilor de la S. Paolo, mult mai arhaice decât acestea în iconografie şi încă imune de elemente gotice. Deci, după 1287. Documentele referitoare la lucrările executate în acel timp la S. Francesco nil ne pot spune mare lucru. Unul dintre ele conţine însă nişte indicaţii vagi care pot să nu fie străine de ceea ce ne interesează: o bulă papală din 15 mai 1288, care rânduia ca anumite sume de bani să fie folosite pentru repararea şi înfrumuseţarea bisericii. Nu este exclus ca aceste înfrumuseţări să fi fost tocmai frescele noastre[177]. Oricum, aceasta e epoca lor aproximativă9. Cât despre sursa iconografică a respectivelor scene, Venturi, bazându-se pe coincidenţe verificabile, crede că poate să o derive, atât pentru Assisi cât şi pentru S. Paolo, din miniaturile Bibliei S. Cecilia de la Biblioteca Vaticană, datată din 1097 Asemenea coincidenţe iconografice pot fi găsite însă în toate reprezentările similare din secolele XI, XII şi XIII. La S. Giovanni a Porta Latina şi chiar în mozaicurile de la Monreale se pot găsi detalii asemănătoare. Ele provin din iconografia creştină tradiţională generalizată pretutindeni în evul mediu. Mi se pare însă mult mai firească derivarea iconografiei de la Assisi clin aceea de la S. Paolo care, aşa cum am văzut, trebuie să fie mult mai veche de secolul al XIII-lea, poate contemporană cu picturile de pe peretele interior al faţadei, zugrăvit sub Benedetto al VIII-lea, deci din secolul al XI-lea; ceea ce ar explica şi coincidenţa cu Biblia S. Cecilia. Totuşi la Assisi, scenele de la S. paolo nu

177 G.Xavone: Dt nn m/usaico di Pietro Cavallim in S. Maria Transtiberiana e degli Stefaneschi

di Trastevere, în „Archivio della societă romana di storia patria", 1878, p. 221 — 222, a dat o

informaţie încă necontrolată, după care în arhiva bazilicii S. Francesco s-ar găsi o menţiune despre Pietro Cavallini într-un manuscris al lui Fra Ludovico da Castello, de la începutul secolului al XVI —lea. ,

erau copiate direct. Vor fi intervenit modele noi pentru a le modifica. În felul acesta ne explicăm detaliile arhitectonice din scena cu Jertfa lui Avraam, care fără îndoială sunt bizantine, şi nu mai vechi de secolul al XII-lea sau al XIII-lea; şi tot în felul acesta ne explicăm detaliile gotice ale altor arhitecturi, care sunt poate datorate doar observaţiei realiste a pictorilor din Umbria, unde goticul era pe atunci răspândit pretutindeni. Dar fondul principal al iconografiei scene-*l*. *Assisi* rămân tot picturile de la S. Paolo şi, prin ele, întreaga tradiţie onciala romană.

Aparţine însă ceva din aceste fresce lui Cavallini? Iată o întrebare mult mai dificila. Rectificând afirmaţia lui Văsari, care atribuia toate aceste picturi lui Cimabue, Cavalcaselle. vedea în ele mai degrabă prezenţa şcolii maestrului florentin Thode, Fry şi Zimmermann [178] îşi împărţeau opiniile între Giotto, Rusuti Torriti şi alţi maeştri de origine romană, printre care nu însă şi Cavallim. Strzygowski cel dintâi, şi înaintea descoperirii frescelor de la S. Cecilia a recunoscut prezenţa lui Cavallini la Assisi[179]. Pe baza comparării cu mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, el a atribuit maestrului roman scena Naşterii lui Iisus (il 9 şi 27), care I-a dus apoi şi la identificarea altor scene (în total douăzeci), adică a tuturor celor de pe peretele din stânga, la care se adăugau şi. cele patru scene rămase în zona inferioară a peretelui din dreapta. La opinia lui Strzygowski s-a asociat mai târziu şi Hermanin, admiţând ca bază a identificărilor tot scena Naşterii lui Iisus, din cauza asemănărilor ei iconografice cu scena

178 H enry Thode. Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, Berlin P' 238 î1 urm- Idem; Giotto> Leipzig, 1899, p. 18 şi urm. Fry: The Monthly Magazine, 1900. Zimmermann: Giotto, Leipzig, 1899, Voi. I, p. 277.

179 Strzygowski, op. cit., p. 177 şi urm. în acelaşi loc, el atribuie lui Cavallini si frescele din porticul bazilicii S. Lorenzo fuori le mura, eroare astăzi definitiv înlăturată. ’

analogă din S. Maria în Trastevere[180]. A atribuit astfel lui Cavallini scena iacem, Păcatul, Alungarea din rai, cele în care figurează Noe, Jertfa lui Avraam, Naşteiea şi Prinderea lui Cristos. A atribuit apoi lui Torriti ornamentele de-a lungul nervurilor bolţii a doua, împreună cu medalioanele de pe boltă şi cu tondii de sub arcade. Unui alt maestru cu caracter mai modern i-a atribuit bolta cu cei patru doctori ai bisericii. În sfârşit, tânărului Giotto, care „continua mişcarea începută.de Cavallini la Roma şi care, după Hermanin, venise la Assisi în ultimii, ani ai secolului al XIII-lea, după ce la Roma studiase cu siguranţa arta lui Cimabue şi îl cunoscuse pe Cavallini, i-a atribuit cele două scene cu Isac, Pieta, înălţarea, şi Coborârea Duhului sfânt, împreună cu scenele din viaţa sfântului Francisc dispuse dedesubt, dar pe care el le credea ceva mai târzn. La opinia, lui. Strzygowski se asociază întrucâtva şi Langton Douglas [181]„atribuind şcolii lui Cavallini toate scenele din Vechiul Testament, împreună cu Naşterea şi Prinderea lui Iisus. O observare mult mai atentă I-a făcut însă pe Venturi să înlăture criteriul iconografic admis până atunci (asemănarea dintre scena Naşterii, de la Assisi şi cea de la S. Maria în Trastevere, datorată de fapt mai mult iconografiei generale a timpului, care poate fi constatată de pildă şi în scena analogă a lui Torriti de la S. Maria Maggiore) şi să adopte un criteriu pur stilistic, comparând aceste fresce cu picturile lui

180 Hermanin, în „Le Gali Naz. it.”, p. 109 şi urm.

181 Crowe şi Cavalcaselle,.op. cit., Voi. I. p.'96; Voi. II, p. 10, notele lui Douglas. Admitea relaţii între aceste fresce şi Pietro Cavallini, fără să identifice totuşi prezenţa directă a maestrului, şi

Aubert: Die Malerische Dekoration der San Francesco Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Losung der Cimabue Frage, Leipzig, 1907, p. 44 şi urm. Wickhoff vedea în ele şcoala lui Cavallini în „Kundgeschichtliche Anzeigen”, 1904, nr. 3, într-o recenzie a studiului lui Hermanin

b Venturi: Storia, Voi. V, p. 139 şi urm.

Cavallini de la S. Cecilia în I'rastevere. Pe această bază Venturi admite într-adevăr că întregul ciclu de picturi ar fi putut fi executat sub îndrumarea directă a lui Cavallini, dar lui însuşi nu i-ar putea atribui neîndoios decât cele două scene cu Isac (il. – 7

şi 8). Împingând şi mai departe această analiză stilistică, Toesca[182] ajunge la concluzii şi mai sceptice cu privire la contribuţia lui Cavallini la picturile de la Assisi. El găseşte noi asemănări între scenele cu Isac de la Assisi şi picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, dar observă şi diferenţe mai mari, care pun într-adevăr la îndoială prezenţa maestrului: culoarea vineţie a carnaţiilor la Assisi şi aspectul veşmintelor cu pliuri plate şi subţiri, ca nişte văluri, în contrast evident cu cutele sculpturale de S. Cecilia. O mai mare apropiere găseşte parcă între aceste fresce şi cele pe care le-am văzut la S. Maria Maggiore din Roma, dar fără să le poată identifica nici cu acelea. Problema e departe de a fi fost rezolvată. Dar scepticismul în privinţa participării directe a lui Cavallini la acele picturi, admisă cu atâta uşurinţă la început, este acum generalizat. Hermanin însuşi, renunţând în ultima vreme la întregul sistem al primelor sale identificări, admite că la Assisi nu există poate altceva de Cavallini decât înşelarea lui Isac[183].

Dificultăţile sunt într-adevăr atât de mari încât, cel puţin astăzi, nu pot fi învinse. Prezenţa lui Cavallini la Assisi este destul de îndoielnică. Afinităţile iconografice ca şi cele stilistice între majoritatea scenelor în cauză şi operele sale ulterioare sunt de fapt uneori destul de amăgitoare pentru a te ispiti să-i recunoşti în unele scene. Iconografia din Naştere sau din Pietà, de pildă, care îşi găseşte corespondenţe la S. Maria în Trastevere sau la S.

182 T oesca, op. cit., p. 316 şi urm.

183 Hermanin: II maestro romano di Giotto, în „Almanacco di Roma", 1924, p. 159.

Maria di Donna Regina de la Neapole, pare să amintească, dacă nu mâna lui Cavallini, cel puţin şcoala lui. Stilul atât de plastic, cu figuri puternic modelate, cu chipuri privite realist, care amintesc uneori de chipurile pompeiene, cum sunt cele două figuri în picioare din scenele cu Isac, vorbeşte oarecum de stilul clasic şi puternic reliefat al lui Cavallini de la S. Cecilia. Unele figuri, ca îngerii cu aripile întinse din scena înălţării lui Iisus, par reproduse direct din Judecata de Apoi de la S. Cecilia. Nu lipsesc nici amănunte cu totul caracteristice, de pildă, maniera personală a lui Cavallini de a zugrăvi părul fir cu fir şi amănunţit desenat, ca în figurile lui Noe, Avraam şi altele; sau forma caracteristică a urechilor desenate de mâna lui, cu lobul ascuţit şi cu detalii anatomice studiate atent, ca în figura meşterului din scena Construirii corăbiei, a lui Isac pe rug, a figurilor din înşelarea lui Isac, în aceea cu Prinderea lui Iisus, sau din Naştere. În schimb aceleaşi tablouri care amintesc prin unele caractere maniera lui Cavallini, prezintă atâtea deosebiri faţă de stilul său ulterior, încât identificarea devine foarte problematică. Modul cu totul arhaic de desenare a veşmintelor lui Noe şi Avraam, cu falduri convenţionale şi caligrafiate ca în vechile picturi bizantinizante, fără nimic comun cu stilul amplu şi statuar de la S. Cecilia, interzice orice apropiere între Cavallini şi aceste scene, în care totuşi mulţi au văzut mâna maestrului roman. O dificultate destul de mare o prezintă şi cealaltă manieră de a zugrăvi veşmintele, aceea din scenele cu Isac, cu pliuri subţiri şi plate, egale, cu încreţituri mărunte. Este o impresie de fineţe diafană, obţinută cu gradaţii de culori şi de desen cu totul personale, pe care o întâlnim de pildă şi în figura orbului, care nu are nimic comun cu maniera viguroasă şi foarte simplă a lui Cavallini. Figura aceasta a bătrânului orb este de altfel hotărâtoare pentru a înlătura posibilitatea prezenţei lui Cavallini în cele două scene mai insistent

atribuite pictorului roman. Cu aceeaşi manieră de stilizare a părului în şuviţe ondulate şi uşor estompate, cu aceleaşi mustăţi subţiri, lăsate în jos şi la fel întoarse la colţurile gurii, cu acelaşi profil alungit şi fin, cu acelaşi nas drept, subţire, cu ochii migdalaţi şi cu cele două brazde adânci de pe frunte, ea poate fi întâlnită aidoma în scena cu \ isul lui Inocenţiu al III-lea din zona inferioară de picturi (il. 12). Este acelaşi pictor şi mâna lui se trădează nu numai în această figură atât de caracteristică, ci şi în decorul arhitectonic absolut identic în cele două scene. De altfel e destul să compari aceste arhitecturi de un gust atât de evoluat, cu arhitectura oarecum de acelaşi gen a lui Cavallini din scena Naşterii Fecioarei de la S. Maria în Trastevere (il. 19), mai târzie decât acestea şi totuşi de un stil mult mai arhaic, pentru a înţelege că nu poate fi nicidecum vorba de Cavallini în aceste scene cu Isac, la care s-a căutat în ultima vreme să se reducă toată contribuţia cavalliniană la Assisi. Scenele cu fraţii lui Iosif în Egipt, şi-apoi Prinderea lui Iisus nu prezintă nicio figură care să semene cu tipurile atât de caracteristice ale lui Cavallini din picturile sale ulterioare. Iar altele, ca Pietà, prezintă dimpotrivă tipuri care, mai cu seamă prin desenul ochilor amintesc şcoala lui Giotto. Aşadar în niciuna din ele nu poate fi dovedită prezenţa maestrului roman fără să se ridice îndoieli insurmontabile. Asemănările de manieră care se pot constata se datorează evident şcolii de care ţinea şi Cavallini, dar Cavallini însuşi este străin de aceste fresce, care i-au fost prea multă vreme atribuite.

Cui aparţin oare, dacă nu lui? Problema nu este deloc simplificată prin această excludere, fiindcă şi pentru alte identificări se ivesc îndoieli nu mai puţin serioase. Mi se pare însă limpede că o serie de pictori romani sau măcar trecuţi prin Roma au lucrat aici, chiar dacă nu independent, ci sub îndrumarea unui maestru care, conducând lucrările, a făcut poate şi desenele pentru unele

scene pictate apoi de alţii, uneori în colaborare. Cred că recunosc astfel mâna lui Torriti în medalionul cu scena Facerii cerului şi pământului, în cea mai mare parte din Naşterea lui Iisus, precum şi în portretele din bolta a doua. Unui pictor cu stil mai arhaic se cuvine să i se atribuie restul din Geneză şi scenele cu Noe şi cu Avraam. Altuia ceva mai avansat, poate unul dintre colaboratorii lui Cavallini la Neapole, cred că îi aparţin scenele cu fraţii lui Iosif în Egipt, şi Prinderea lui Iisus. În Pietà apar caractere giotteşti; ea a fost poate pictată, împreună cu scenele de pe peretele faţadei, mai târziu, de un alt meşter, a cărui pregătire era foarte puţin romană. În sfârşit, un pictor cu caracter absolut personal este autorul portretelor celor patru Doctori de pe boltă, cu expresie atât de intensă, ca şi al portretelor de sfinţi de pe arcurile din jurul rozei faţadei. Cât priveşte cele două scene cu Isac şi unele dintre cele privitoare la sf. Francisc, ele sunt cu siguranţă datorate unuia dintre cei mai buni pictori care au lucrat în această perioadă la Assisi, poate Giotto însuşi, în orice caz cu totul diferit de Cavallini, căruia nu-i văd urma în aceste fresce. Aproape toată şcoala romană se arată astfel într-o strânsă solidaritate, din care cauză se observă uneori simultan mâinile mai multor maeştri în acelaşi tablou. De aceea ipoteza că aceste picturi au fost făcute în aceeaşi epocă în care Cimabue lucra la scenele din transeptul bisericii nu îmi pare deloc improbabilă. Şcoala romană îşi avea în el de multă vreme şeful, iar prezenţa atâtor artişti romani la decorarea unitară a acestei biserici pledează în favoarea unei asemenea ipoteze. Cimabue fiind ocupat cu frescele de mare întindere din transept, conducerea lui în privinţa lucrărilor din navă s-a limitat poate doar la sfaturi şi eventual uneori şi la desene. Pe seama acestei subordonări s-ar putea pune şi colaborările adesea indistincte ale mai multor pictori la aceleaşi scene şi, până la un punct, alterarea personalităţilor individuale, fireşte

mai puţin reliefate sub această disciplină de şcoală 10.

În rezumat, unele linii generale ne apar în sfârşit cu oarecare claritate în această primă perioadă a activităţii lui Cavallini. Nu ştim în ce condiţii s-a desfăşurat copilăria lui şi la ce maeştri va fi dobândit primele cunoştinţe artistice. Dar unele caractere evidente din picturile sale ulterioare, ca şi familiarizarea precoce cu tehnica specială a mozaicului, ne fac să credem că maeştri au fost acei bătrâni mozaicari romani, care pe atunci alcătuiau la Roma şcoala oficială pentru toate artele, exercitate de ei cu aceeaşi pricepere. În atelierul vreunuia dintre ei s-a iniţiat probabil nu numai în arta mozaicului şi a picturii, ci poate şi în sculptură şi în arhitectură, care erau strâns legate între ele. Arhitecturile caracteristice cosmateşti din picturile lui, şi stilul plastic, aproape sculptural de mai târziu, nu vor lăsa în această privinţă nicio îndoială. Pe urmă, în 1273, când avea probabil vreo douăzeci de ani, îl găsim la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue. N-am putea afirma cu siguranţă că a lucrat acolo la picturile care fără îndoială au fost executate sub conducerea florentinului. Dar apropierea de Cimabue nu a putut rămâne fără efecte serioase asupra artei încă în formare a tânărului Cavallini. Cimabue, care în timpul şederii sale la Roma influenţa cu personalitatea lui pe toţi artiştii romani, trebuie să fi trezit şi în Cavallini posibilităţile pe care vom avea ocazia să le constatăm în privinţa pătrunderii psihologice, absentă la vechii mozaicari, ce concepeau arta mai degrabă ca o simplă decoraţie. Nimic revoluţionar nu apare totuşi, cel puţin deocamdată, în arta tânărului pictor. Dimpotrivă, perioada de la S. Paolo şi de la S. Pietro, între 1282 şi 1287, datorită contactului strâns cu operele vechilor maeştri pe care el, desigur, le studia restaurându-le, îl lega şi mai mult de tradiţionalismul oficial al picturii romane, pe care el însuşi începea să o reprezinte în cele mai importante bazilici din Roma. Am văzut un exemplu de

ceea ce putea da în acel timp arta sa, în mozaicul absidal de la S. Crisogono, în care vechea artă a pietrarilor mozaicari dinaintea lui era depăşită doar de o tendinţă mai accentuată către plastica monumentală a figurilor. În orice caz mozaicul de la S. Crisogono nu este încă o operă superioară şi, cu el, Cavallini nu s-ar îndepărta prea mult de precursorii săi. Tehnica specială a mozaicului îl ţinea încă legat de un arhaism de care numai pictura putea să-i elibereze. Trebuie oare să vedem începutul acestei eliberări în frescele de la Assisi? Nu cred. Nici iconografic, nici stilistic nu se poate demonstra suficient că a contribuit la ele. Frescele de la Assisi pot totuşi să demonstreze caracterele specifice ale şcolii romane din care ieşea el, caractere ce amintesc destul de bine picturile de la S. Paolo, datorate sigur lui Cavallini. În orice caz, aceste picturi sunt dintr-o epocă ulterioară celor de la S. Paolo, şi data lor ar putea fi fixată între 1287 – 1290…

Frescele de la S. Francesco a Râpa, care ne-ar fi putut lămuri asupra stilului său din acea vreme, sunt astăzi total dispărute, fără să ne fi rămas nici măcar o descriere a lor. Ştim însă că nu se poate să fi fost executate mai târziu decât cele de la S. Paolo şi de la S. Pietro.

În această epocă (1290), Cavallini trebuie să fi avut vreo patruzeci de ani. Epoca tinereţii trecuse. Ne putem aştepta deci, în operele ce vor urma, la o personalitate deplin formată, care ne va oferi mai spontan o explicaţie asupra ei însăşi. Într-adevăr, începe o perioadă nouă, pe care din fericire o putem urmări mult mai complet, mulţumită operelor de neîndoielnică autenticitate ce ni s-au păstrat. Este perioada maturităţii depline. Vom încerca în cele ce urmează să dăm o definiţie şi o explicaţie a acestei noi activităţi.

Maturitatea lui Cavallini

„A fost un maestru de seamă… a zugrăvit istorii care sunt la S. Maria Maggiore în Trastevere, în mozaic,

minunate, în capela cea mare, VI istorii. Aş îndrăzni să spun că n-am văzut niciodată să se lucreze mai bine pe zid în acest material… „Cel ce lăuda astfel operele lui Cavallini de la S. Maria în Trastevere era tot Ghiberti. De data aceasta însă nu mai este nimic problematic în privinţa paternităţii acestor mozaicuri. De Rossi a putut descoperi într-un colţ al uneia dintre scene, chiar sigla maestrului: un P închis într-un cerc cu o cruce deasupra[184]. Iar pe copiile de la A – atican executate de Ecclisi în 1640[185], se poate citi şi semnătura lui Cavallini, astăzi dispărută, dar care la acea dată se găsea încă fragmentar pe tabloul votiv, corespunzând cu sigla amintită: … VS… IT. PETRUS… completată de de Rossi: hoc opvS fecli PETRUS. A dispărut şi data pe care o citise Barbet de Jouy în 1857 sub inscripţia dedicatorie a scenei cu Naşterea Domnului: McCLCI. Şi tot de Rossi a rectificat şi această dată, pe care desigur vreun restaurator al mozaicului o recompusese greşit, neînţelegând-o bine. Nu putea fi McCLCI, cum ar rezulta din inscripţie, nici McCCLI, cum propunea Barbet de Jouy, ci probabil MCCXCI, iar restauratorul, citind greşit, va fi înlocuit un X cu un L. Data aceasta se potriveşte de altfel şi cu inscripţia dedicatorie a tabloului votiv: BERTOLD FILIUS PET., care ne indică drept donator al acestor mozaicuri pe fostul majordom al papei Niccolò al I\r-lea, Bertoldo Ştefăneschi, fratele acelui doct cardinal Giacomo Ştefăneschi, pe care de Rossi îl presupunea a fi autorul versurilor latine destul de elegante ce însoţesc fiecare scenă din aceste mozaicuri. Un necrolog al bazilicii

184 G.B. de Rossi: Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al sec. XV, Roma, 1899, comentariul la pl. 38.

185 Cod. Barb. lat. 2011, fila 17—23. O copie a tabloului votiv şi în colecţia Windsor. Vezi C.R. Morey: Lost mosaics and frescoes of Rom, Princeton, 1915, p. 49. Alte copii, tot din secolul al XVII-lea, în Cod. Vat. lat. 5408; Effigies variae Sanctomm et primo Anunciationis Mariae Virginis, ex picturis antiquis Francisco Penia colectore, fila 1 — 8.

din secolul al XIV-lea consemnează de altfel şi mai explicit această donaţie. Sub data de 6 octombrie este scris: „Ob [iit] B [ertoldus] d. Petri Stephani qui fecit fieri totum opus musaycum de beata Vergine în tribuna nostra”[186]. Mozaicurile au fost în mai multe rânduri restaurate, mai ales sub Clemente al XI-lea, în 1702[187], dar niciodată atât de radical încât să-şi piardă autenticitatea. Adaosurile lipsite de importanţă din timpul lui Clemente al XI-lea se pot urmări pe copiile lui Ecclisi, care sunt anterioare 11.

Aceasta este prima operă de importanţă capitală pentru personalitatea lui Cavallini, şi vreme îndelungată, până la descoperirea frescelor de la S. Cecilia, mozaicurile acestea au fost singura bază pentru definirea caracteristicii stilului său. Descoperirea frescelor de la S. Cecilia le-a răpit desigur mult din importanţa lor exclusivă. Totuşi ele rămân şi astăzi singurul ciclu complet de mozaicuri ale lui Cavallini, şi o sinteză perfectă nu numai pentru personalitatea lui în acea epocă de maturitate, ci şi pentru arta în genere a mozaicarilor romani din secolul al XIII-lea. Acesta este punctul de vedere din care le vom judeca.

În acelaşi timp ni se prezintă însă o nouă problemă la fel de importanta, care poate arunca o lumină clară şi asupra genezei personalităţii artistului roman. Problema raporturilor sale stilistice cu Giotto. Unii critici, şi nu dintre cei mai slabi cunoscători ai lui Giotto, ca Zimmermann, s-au putut înşela într-atâta încât să atribuie acest ciclu chiar lui Giotto, care ar fi făcut desenele, pe când Cavallini le-ar fi executat apoi în tehnica

---

186 P. Egidi, op. cit., Voi. I, p. 101. Despre Bertoldo şi donaţia sa la S. Maria in Trastevere, vezi Nibby, op. cit., p. 497. De Rossi, loc. cit., şi G. Navone, op. cit., p. 226—234.

187 F. Martinelli: Roma ricercata nel suo sito, Roma, 1707, p. 18— 19. Nibby, loc. cit., p. 491.

mozaicului[188]. Zimmermann proceda desigur la o critică prea puţin metodică şi nu-l cunoştea nici pe Ghiberti. Dar nu sunt rare părerile celor care văd în mozaicurile de la S. Maria în Trastevere influenţe ale lui Giotto[189], sau invers, influenţe ale lui Cavallini asupra maestrului toscan[190]. Vom vedea totuşi până la ce punct s-ar putea vorbi de asemenea influenţe la data aceea. Iar mozaicurile similare ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore ne vor ajuta şi mai mult să înţelegem raporturile artei lui Cavallini cu şcoala romană contemporană lui.

Întregul ciclu, situat în absidă imediat sub mozaicurile lui Inocenţiu al II-lea, cuprinde şapte tablouri. Un tablou votiv, reprezentându-l pe donator rugându-se Fecioarei, la mijloc şi sub alte şase tablouri cu scene din viaţa Mariei <il. 13 – 47).

Dintre toate, cel ce a suferit mai mult de pe urma restaurărilor, dar nu atât cât să fie desfigurat pentru noi, este tabloul votiv (il. 13 – 18). A avut de suferit mai cu seamă partea inferioară, din care a dispărut inscripţia cu numele lui Cavallini şi s-au făcut modificări şi la alte inscripţii. Numele sfinţilor Petru şi Pavel, de pildă, lipsesc din copia lui Ecclisi[191]. Sunt refăcute apoi în mare parte figura şi îmbrăcămintea lui Bertoldo şi îmbrăcămintea sfântului Petru, pe care restauratorul neînţelegând-o bine, a transformat-o destul de nelogic, confundând palliumul cu Tunica, în aşa fel încât nu se mai înţelege cum sunt suprapuse. Barba şi părul sfântului Pavel erau albe în vechiul mozaic, şi au fost adăugate plantele care împodobesc acum tabloul. Medalionul cu Fecioara însă, ca şi stilul general al figurilor celor doi apostoli, pot fi considerate autentice. Evident, un pas mare faţă de

188 Zimmermann, op. cit., I, p. 3.

189 Crowe şi Cavalcaselle, op. cit., Voi. I, p. 90. Thode: Giotto, p. 63.

190 Voi. I, p. 90, nota Douglas; Venturi: L'Arte italiana, p. 81 şi urm.

191 Cod. Barb. lat. 4404, fila 23.

Fecioara cu pruncul de la S. Crisogono. Monumentalitatea rigidă şi puţin expresivă de acolo se îndulceşte în linii care acum vădesc şi o expresie lăuntrică corespunzătoare. Un sentiment afectuos de blândeţe şi umanitate se desprinde din toată fiinţa acestei Fecioare. Privirea ei este tot exterioară. N-am ajuns încă la concepţia trecentescă, în care tabloul este închis în sine ca un univers aparte. Dar nu mai este nici privirea aţintită înainte, din maniera vechilor icoane, ca la

S. Crisogono, unde Fecioara, asemenea Madonelor bizantine, este expusă doar adoraţiei, fără acea participare omenească a propriei expresii la lumea înconjurătoare. La S. Maria în Trastevere această umanizare începe să pătrundă vizibil în arta lui Cavallini. Fecioara coboară privirea asupra adoratorilor, cu acelaşi sentiment de îndurare divină care se vede şi în gestul de solicitudine al pruncului, mai puţin rigid decât la S. Crisogono. Concepute cu aceeaşi omenie, personajele care o înconjoară pe Fecioară izbutesc să dea tabloului o unitate ideală pe care nu o avea mozaicul de la S. Crisogono, unde fiecare personaj era văzut independent. Arta mozaicarilor romani îşi găsea în această Madonă o expresie desăvârşită ce nu mai fusese atinsă; iar Cavallini avea să mai creeze şi altele la S. Maria în Trastevere, cum n-a izbutit să realizeze niciunul dintre contemporanii săi romani.

Vom găsi aceeaşi unitate interioară şi în scena Naşterii Mariei (il. 19 – 23). cu care începe istoria vieţii Fecioarei. Întreaga scenă, destul de complexă, este grupată în jurul unui centru ideal, care dă tabloului o anumită intensitate spirituală, pentru prima oară atât de închegată în pictura romană. Privirile şi gesturile personajelor se leagă între ele cu o continuitate şi o logică ce fac din întreaga scenă aproape un cerc închis. Nu mai există niciun personaj conceput independent de tablou. Singura privire care cade în afara acestui cerc este aceea

a copilului, legată însă şi ea atât de strâns cu întregul de privirea sfintei Ana şi de scena animată a femeilor ce pregătesc baia, încât şi acesta devine un detaliu destul de logic care nu tulbură defel unitatea psihologică a tabloului. Cu toate acestea, ceva din aspectul receji ceremonios al picturii oficiale romane mai subzistă încă şi în această scena, bfmta Ana e înfăţişată cu veşmântul şi atitudinea solemnă pe care le cunoaştem din reprezentările bizantine tradiţionale, iar femeile din jur, nu tocmai grăbite, uneori de-a dreptul nemişcate, nu au deloc aerul să participe la o scenă de mare intimitate; par mai degrabă să oficieze o ceremonie. Suntem încă departe de intimitatea atât de realistă şi familiară a aceleiaşi scene zugrăvită de Giotto la Padova. Dar pentru cel ce ar căuta în tabloul lui Giotto măcar amintirea mozaicurilor lui Cavallini, ar fi o mare decepţie. Nimic comun între ei, atât în modul exterior de a concepe scena, cât şi în spiritul care îi animă. Giotto este narativ şi familiar, cu a. cea libertate genială care îl situează cu totul în afara oricărui tradiţionalism oficial. Scena lui este un moment din viaţa populară sesizat pe viu, fără nimic din aerul solemn şi misterios care domină în tabloul artistului roman. Cu acelaşi realism este concepută şi iconografia, în care detalii ca patul sfintei Ana, ca scena de la uşă unde o femeie înmânează grabnic un obiect cerut, sau scena în primul plan unde moaşa face cu atâta grijă toaleta fetiţei, sunt lucruri, care, doar la o distanţă de cincisprezece ani faţă de mozaicurile lui Cavallini, indică o epocă cu totul nouă. Iconografia lui Cavallini este încă în toate elementele ei bizantină, fără nicio inovaţie. Şi chiar ceea ce nu este bizantin, ceea ce e autentic roman – arhitectura – nu este mai puţin arhaic şi străin de spiritul toscan. Arhitectura lui Cavallini, neconstructivă ci doar decorativă, este decoraţia cosmatescă, alcătuită din reminiscenţe clasice şi folosită la Roma în tot secolul al XIII-lea. Cavallini încă nici nu bănuieşte construcţia logică

şi realistă, realizată cu acel admirabil simţ al perspectivei, pe care o va inventa Giotto. Arhitectura aceasta era cunoscută însă de pictorul scenelor cu Iacob, care picta la Assisi pe când mozaicurile de la S. Maria în Trastevere nu existau încă! Acesta e poate şi argumentul cel mai convingător pentru a-i nega lui Cavallini paternitatea acelor fresce pe care, de altfel, observaţiile stilistice i-au şi negat-o. De la o decoraţie atât de logică şi atât de realistă, el nu s-ar mai fi putut întoarce la arhaismul de la S. Maria în Trastevere. Iar pictorul de la Assisi dovedeşte că, mai înainte de mozaicurile trasteverine, spiritul modern al lui Giotto îşi şi găsise formulele definitive, fără a avea nimic comun cu arta contemporană a lui Cavallini.

Adevăratele afinităţi ale lui Cavallini se cuvine să fie căutate tot în şcoala romană, mai cu seamă în acele mozaicuri ale lui Torriti de la S. Maria Maggiore care, deşi ulterioare cu patru ani, par totuşi o pregătire pentru mozaicurile de la S. Maria în Trastevere. Torriti este mai arhaic decât Cavallini şi mai puţin personal. Eln-a ajuns încă la noul canon al trupului omenesc, în vreme ce Cavallini începe să şi-i creeze. Stofele lui nu îmbracă trupurile cu naturaleţea statuară pe care o vom găsi mereu la Cavallini. Ele cad încă în pliuri lipsite de logică şi convenţionale, ca în pictura bizantină. Dar iconografia, întreaga concepţie şi spiritul mozaicurilor sale nu sunt atât de departe de arta lui Cavallini, cât de departe este de aceasta arta lui Giotto. O singură privire asupra scenei cu Bunavestire 12 a fiecăruia dintre ei va fi de ajuns: ceva mai multă mişcare la Cavallini şi un efect mai viu în contrastul dintre gestul însufleţit al îngerului şi atitudinea de total repaus a Fecioarei (il. 24 – 26). Personajele lui Torriti sunt a™mân picioare şi îşi rezumă mişcările doar la gesturile munilor. Dar aerul de soletate rece, de atitudine oficială rămâne în ambele reprezentări la fel de căutat. Ce este oare monumentalitatea artificioasă a acelor tronuri

enorme şi complica e, dacă nu decorul teatral în faţa căruia personajele n-ar putea mei să se mişte fără o solemnitate regală? Naturaleţea şi graţia ingenua din aceeaşi scena de la Padova a lui Giotto, unde atât iconografia şi decorul, cât şi ruteaga concepţie sunt cu totul moderne, rămân la fel de străine şi de unul şi de cela la t.

Contrastul între tradiţionalismul fără multe concesii al şcolii romane şi libertatea cu totul revoluţionară a lui Giotto poate fi urmărit cu atât mai limpe e în scena Naşterii lui Iisus (il. 27 – 31). De data aceasta Cavallini nu mai găseşte unitatea perfectă din celelalte scene. Întinsă cu aceeaşi rece se emn pe culcuşul ei tipic bizantin, Fecioara este total absentă. În] urul ei se grupează diverse episoade, cu o unitate doar de simetrie exterioara fără legătuia lăuntrică ce ar fi trebuit să se degaje din însăşi povestirea episodului. În scena aceasta nu există nici măcar atâta spirit narativ cât izbutise să pună Jomti în scena u unde toate liniile se concentrează spiritual în afectuoasa înclinare a l-ecioa e către prunc. Fastul oficial înţepeneşte sub penelul lui Cavallini tocmai scena din care Giotto avea să scoată efectele cele mai sentimentale. Şi nu este mai multă libertate nici în iconografia total bizantină pe care atât lomti cât şi Cavaini o păstrează aproape identică. Scena se desfăşoară într-o grota, după I seudoevanghelia lui Iacob aşa cum o întâlnim mai pretutindeni în sel0 Jele XII, i XIII[192], şi cum apare de obicei şi în iconografia bizantină Nicio licenţa, nici u detaliu ’nou. Mult mai liberă şi mai movimetată era de pdda, scena \ esim păstorilor de la S. Urbano alia Caffarella, din secolul al XI-lea unde p tul narativ cu totul popular se eliberase aproape complet de solemnitatea oftic ăla.

192a R Van Marle: Recherches sur l’iconographie de Giotto et de Duccio, btrasb., ^ , I. -

Ce amintire din Cavallini am putea găsi în Naşterile lui Giotto, fie de la Padova fie din biserica inferioară de la Assisi, şi mai cu seamă de la Assisi, în gestul plm de duioşie al Fecioarei sau în toată dispoziţia iconografica a acestei scene de o interpretare atât de personală? O asemenea afinitate nu ani putea găsi la A decât în scena Naşterii din biserica superioara, cea mai apropiată dm-tot ciclul de maniera lui Cavallini – dacă n-ar fi figura Fecioarei, care trădează mai curând mâna lui Tomti. – w… r… /m

Mai depărtată de iconografia lui Torriti este scena închinării Macilor (36). Diferită însă doar în detalii care, în cele două mozaicuri provm desigur din modele diferite. În concepţie ele sunt la fel de tradiţionaliste. Giotto va reprezenta logic scena la Padova, în aceeaşi cocioabă în care sepetrecuse şi Naşterea, la Assisi, în faţa cocioabei şi peste drum de casa Manei. Duceio di Buonmsegna, care rămânea şi el legat de iconografia bizantină cu peştera, reprezenta închinarea Magilor tot logic, în faţa grotei. Cavallini e însă şi de data aceasta mai ailiaic. Fecioara lui, ca şi a lui Torriti, este aşezată solemn pe o bancheta în faţa casei.

Nici urmă de peştera, şi nu suntem nici la Betleem, căci departe, pe o colină se vede oraşul. Apoi acelaşi arhaism arhitectonic, cu totul convenţional şi neloeic grupul Magilor vine din stânga; în frunte, bătrânul cu capul gol stă îngenuncheat pe când ceilalţi doi mai păşesc încă – aşa cum puteau fi văzuţi şi în reprezentări toarte vechi, lotuşi figura Fecioarei, aceea a lui Iosif şi a Magilor, recetă liniile puternice desenatecu mâna sigură, şi proporţionate caracteristic, care şi în celelalte scene îl arătau pe Cavallini ca un mare cunoscător al corpului omenesc alea ep°Că de reProduceri manieriste – aproape descoperitorul lui De altfel, ceea ce era modern în acest artist nu trebuie căutat în afara canonului nou ai figurilor

sale omeneşti.

Prezentarea la Templu (il. 37 – 42) este, alături de Naşterea Fecioarei poate scena cea mai perfectă în ce priveşte simţul artistic de grupare a maselor* de convergenţă materială şi ideală a liniilor, de echilibru estetic. Ca într-o scenă de teatru, cele patru personaje principale înaintează spre centru, într-un ritm perfect, nu numai cu propriile lor mişcări, dar şi cu liniile fundalului arhitectonic care creează o alternare de planuri menită să sublinieze şi în adâncime desfăşurarea scenei. În faţa tabernacolului cosmatesc cu edicul dublu – şi el atât de-caracteristic pentru arta romana – Maria, demnă şi solemnă, oferă pruncul lui Simion care îi ţinem poala veşmântului, cu deferenţă şi atenţie, ce se citesc în toată funta lui. De o parte şi de alta, încheind ritmul, Iosif oferă cele două turturele menite jertfei, iar bătrâna Ana face gestul profetic. Totul într-o verticalitate perfecta, doar cu uşoara înclinare a celor doi bătrâni, păstrând solemnitatea demnă şi fastuoasa care în arta lui Cavallini era, fără îndoială, o înaltă expresie romană cu acelaşi scenariu, dar fără simţul acestui perfect echilibru, Torriti reuşea să dea abia o nuanţă estompată a acestei admirabile solemnităţi. Fără să sporească dramatismul scenei, gesturile personajelor sale izbutesc doar să înlăture acea valoare de unitate absolută, de echilibru între linii şi sensul lor lăuntric, pe care noi o numim „stil şi care aparţine numai marilor intuiţii artistice. Cavallini avea aceasta intuiţie; şi se poate înţelege de ce până aproape de Quattrocento mozaicurile sale uimeau în asemenea măsură pe un om cu inteligenta artistică a lui Ghiberti. Arta romană nu dăduse niciodată expresii mai înalte. Dar zadarnic vom căuta şi de rândul acesta urma lui în opera lui Giotto. Dramatismul toscanului crea din scena aceasta un sens stilistic nu mai puţin absolut, dar care reprezenta o mentalitate total opusă celei a artistului roman. Nu mai vorbesc de scena

din bazilica inferioara de la Assisi, unde şi decorul arhitectural şi iconografia sunt total diferite de cele ale lui Cavallini; dar chiar şi la Padova, unde scenariul general aminteşte oarecum tabloul lui Cavallini, sunt atâtea inovaţii iconografice şi o dispunere atât de diferită a personajelor – care îşi găsesc ritmul nu în desfăşurarea succesivă şi egală cayallinianã, ci în masarea lor în două grupuri distincte şi cu mişcare diferită – încât orice încercare de a asocia concepţiile total deosebite ale celor două opere rămâne zadarnică.

Ultima scenă din serie) 3, Adormirea Maicii Domnului, (il. 43 – 47) poate şi ea să explice cu destulă evidenţă ceea ce se petrecea în spiritul picturii italiene, începând chiar de la aceste mozaicuri. Ca iconografie, scena nu este mai puţin arhaica decât cele precedente, şi Torriti avea să reprezinte la S. Maria Maggiore exact acelaşi model iconografic, cu variante doar în dispunere. Cât era încă de legat Cavallini de iconografia bizantină se poate vedea şi din incongruenţa dintre versurile latine care însoţesc scena, indicând subiectul occidental al încoronării Mariei în ceruri[193], şi subiectul zugrăvit, care este acela bizantin al morţii. Evident, modelul lui Cavallini nu putea fi decât bizantin. Dar în acest model încă arhaic se infiltra o mare noutate, schimbându-i oarecum sensul. Poate lipsa de spaţiu, sau de-a dreptul gustul altfel orientat al artistului, I-au făcut să nu mai alinieze pe cei doisprezece apostoli în ordinea simetric orizontală la care Torriti n-avea să renunţe încă. Aceasta era o veche formulă care ar fi simplificat mult problema. Dar Cavallini preferă să maseze în adâncime personajele, în două grupuri variate mult unul de altul, care sporesc complexitatea ideii. În mozaicul lui Torriti, întreaga scenă se desfăşoară pe două planuri orizontale suprapuse, în care centrul nu dă de fapt o unitate ideii, ci doar o simetrie. În tabloul lui

193 Vezi De Rossi, Musaici cristiani, comentariu la pl. 38.

Cavallini însă, linii multiple, desfăşurate în planuri care merg în adâncime, converg toate către centru, conferind tabloului o unitate perfectă de idee i4. Diferitele mişcări ale apostolilor se succed armonios, într-o concentrare care avea să fie mult mai expresivă decât ceea ce putea crea Torriti cu simetria lui. Este, desigur, ceva nou în această necesitate de varietate şi de mişcare care sporea semnificaţia psihologică a tabloului; dar Cavallini nu era încă un revoluţionar. Mişcările orientate timid de la periferie spre centru se opreau în nemişcare şi în atitudinea încă hieratică a scenei centrale, în care pictorul oficial nu uita vechile canoane consacrate. Figura viguroasă a lui Iisus rămâne nemişcată şi dreaptă în ovalul încadrat solemn de cei doi îngeri. Nimic dramatic sau uman nu leagă fiinţa lui de trupul neînsufleţit al Fecioarei pe care o asistă. Totul se petrece încă cu acea solemnitate transcendentală pe care pictorul nu avea putere să o învingă. De altfel această revoluţie nu putea fi aşteptată de la Roma, dominată încă de atâtea tradiţii religioase şi imperiale.

Ceea ce ne-a lăsat Giotto din timpul şederii sale la Roma este prea puţin şi îndoielnic pentru a putea judeca raportul dintre stilurile celor doi maeştri datorită strictei contemporaneităţi a operelor lor. Naviceâla de la S. Pietro e astăzi transformată total de restaurările suferite[194]; nu mai este în ea nimic de mâna lui Giotto; restul de frescă de la Lateran nu e nici el mai puţin alterat, şi nu acolo putem căuta urme cavalliniene. Şi mai greu s-ar putea găsi aceste urme în figurile polipticului din sacristia de la S. Pietro, care au de altfel prea strânse legături stilistice cu figurile din Cina cea de taină din fostul refectoriu de la S. Croce din Florenţa, pentru a le putea atribui cu certituine

194D etalii precise asupra acestor transformări se află în contractul restauratorului Marcello Provenzalle, publicat de Munoz în articolul citat din „Bollet. d’Arte'', 1925, nr. 10.

absolută lui Giotto însuşi. Cât despre îngerul în mozaic, de curând scos la lumină din Grotele Vaticane[195], sau corespondentul său tot în mozaic de la Boville Ernica[196], stilul lor poate aminti desigur ceva din formele lui Cavallini, dacă numim forme ale lui tipul cu totul generic derivat din modelele bizantine, pe care la sfârşitul secolului al XIII-lea îl vom găsi aproape în toate picturile şi mozaicurile romane. Ceva roman există fără îndoială în liniile viguroase ale ovalului acelei figuri cu o expresie atât de severă şi imperioasă; iar tipul său nu este lipsit de asemănări chiar cu unele figuri de îngeri din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere. Dar aceste fragmente sunt atât de insuficiente, purtând mai degrabă o amprentă general romană şi nu particular cavalliniană, încât bazându-ne doar pe asemănarea lor, nu putem fonda o afirmaţie atât de largă cum este teoria influenţei lui Cavallini asupra formării artei lui Giotto…

Mai cu seamă în prima perioadă, arta lui Giotto nu este desigur lipsită de caractere romane. Scenele din viaţa sfântului Francisc din biserica superioară de la Assisi reprezintă atâtea arhitecturi studiate amănunţit, care puteau proveni doar direct de la Roma. Dar tocmai acele arhitecturi pot dovedi că, încă de la începutul activităţii sale, Giotto nu avea prea mult de învăţat de la Cavallini, care în 1291, când executa mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, era încă atât de arhaic în folosirea aceloraşi motive pe care, cu câţiva ani înainte, Giotto dovedise că le înţelege într-un fel atât de modern. O reală influenţă cavalliniană în iconografie, în canonul estetic al formelor, sau în spiritul însuşi al artei lui Giotto n-ar fi putut să se

195 Vezi Munoz, loc. cit.

196 Pentru fragmentul de la Boville Ernica, provenind tot din Grotele Vaticane, vezi R. Van Marle: La peinture romaine, p. 210 şi A. Munoz: Reliquie artistiche della vecchia Basilica Vaticana a Boville Ernica, „Bollet. d’Arte”, 1911, p. 1.

restrângă doar la asemenea urme sporadice. Ea. ar fi dăinuit, iar cei zece, cincisprezece ani care despart mozaicurile de la S. Maria Maggiore şi operele lui Giotto de la Assisi sau Padova nu ar fi putut-o şterge definitiv. Totuşi urmele acestei influenţe nu le-am putut găsi acolo; şi nici în mozaicurile lui Cavallini nu se resimte încă nimic din acel giottism care, pe oriunde trecea, provoca transformări radicale. Din cele constatate până aici este mai lesne de crezut că, măcar până în 1291, nu există niciun contact verificabil între arta celor doi maeştri. Ei se dezvoltă la Florenţa sau la Roma în mod independent, nu mai puţin personal unul decât celălalt, însă pe căi cu totul diferite, care aveau să le accentueze contrastul cu fiecare formulă superioară atinsă de ei.

Giotto se ridica din acea tendinţă artistică populară liberă şi încă ingenuă, esenţial narativă şi realistă, pe care pictura italiană începuse să o manifeste încă din secolul al XI-lea. Dezvoltându-se în afara tradiţiilor oficiale, cel mai adesea prin mijlocirea unor pictori umili de periferie, străini de savantele exigenţe ecleziastice, pictura aceasta dobândea tot mai mult caracterul mentalităţii căreia i se adresa. Simbolismului oficial îi prefera ciclurile narative biblice sau evanghelice, sau din viaţa sfinţilor, care adesea îi dădeau prilejul să născocească pe de-a-ntregul iconografii încă neconsacrate de vreun canon. Realismul şi psihologismul îşi făceau astfel loc tot mai mult. Arta se inspira acum din viaţa profană pe care până atunci o ignorase. Expresia acestei mentalităţi noi este dramatismul şi psihologismul lui Giotto, care nu era de fapt altceva decât formula definitivă a unei revoluţii începute de multă vreme. La Roma, ce e drept, în marile bazilici oficiale, tradiţia vechii arte nu se putea stinge atât de uşor, iar Cavallini, nu mai puţin genial decât contemporanul său toscan, reprezenta tocmai această opoziţie absolută faţă de spiritul profan care invada arta. Substanţa artei sale era

încă concepţia oficială de solemnitate şi de înălţare deasupra spiritului profan. Fireşte nu mai e vorba de acel hieratism bizantin, în care linia rămânea cu totul rigidă iar expresia total transcendentală. Dar dramatismul şi sensul uman al povestirilor evanghelice vor rămâne în operele lui Cavallini mereu stăvilite de acea atitudine solemnă a tuturor personajelor sale şi mai cu seamă de acel raţionalism clasic cu care îşi înscena povestirile în simetrii de linii calculate să fie mai mult impunătoare decât movimentate. În felul acesta şi iconografia lui rămânea legată de vechile modele, pe care Giotto le modifica de câte ori avea ocazia, iar decorul arhitectonic întârzia de asemenea în arhaisme datorate modelelor 15.

Noutatea în arta lui Cavallini era de alt ordin. Nu psihologic şi nici iconografic, ci organic şi constructiv stilistic. Unitatea aproape fără greş a liniilor şi a planurilor ce structurează scenele sale în convergenţe şi ritmuri absolut noi nu era o perfecţionare a vechilor modele tradiţionale, care repetau formule imper

*

sonale ajunse fixe de multă vreme, ci era efectiv o viziune estetică nouă, încă neîntâlnita până la el, în care mase, linii, mişcări erau supuse unui nou discernământ logic, şi folosite pentru noi unităţi. Scenele lui Cavallini au în organismul lor ceva din acea viguroasă arhitectură romană care este de sus şi până jos numai logică şi raţiune. Clasicismul reapărea astfel în aceste construcţii picturale, în care fiecare linie nu urmărea altceva decât efecte organice. Aceeaşi viziune constructivă o găsim şi în modul de folosire a culorilor. Nu mai avem de a face cu covoarele colorate, simple suprafeţe fără adâncime, cum erau mozaicurile bizantine sau romane anterioare lui. Scenele lui Torriti de la S. Maria Maggiore nu izbutiseră să se elibereze de acest arhaism. Cavallini dă în schimb culorilor valori necunoscute contemporanilor săi romani,

întorcându-se înapoi cu un mileniu, la sensul exclusiv plastic al picturii clasice. De pe fondurile aurii figurile lui se detaşează plastic, în relieluri puternice, aproape statuare. E de ajuns să privim tabloul votiv de la >. Maria în Trastevere, cu cele două figuri de apostoli de o parte şi de alta, cu trupuri drepte şi puternice ca nişte coloane de marmură, contrastând armonios cu medalionul, în care aurul fondului se concentrează progresiv în albastrul veşmântului Fecioarei şi în roşul cireşiu al veşmântului pruncului, pentru a înţelege acest sens constructiv pe care Cavallini îl imprima până şi culorilor. Tot în mod arhitectonic este conceput şi corpul omenesc, construit acum pentru prima dată în evul mediu după un canon logic şi sintetic. Capetele, destul de mari, cu feţe largi, ovale sau pătrate, cu expresii întotdeauna grave sau solemne, sunt susţinute de grumaji puternice, uneori atletice, pe trupurile înalte şi solid clădite, învăluite în veşminte care le accentuează formele viguroase şi profund reliefate. În special figurile bătrânilor, cu bărbi stufoase răsărind aproape de sub ochi, cu lungi coame leonine ce pornesc de la frunţile înguste, cu trupuri robuste neatinse de nicio decrepitudine, sunt de o forţă întotdeauna impunătoare. Trebuie să priveşti, de pildă, uimitoarea statură a sfântului Petru din tabloul votiv, cu superba linie a şoldului, cu grumazul atletic, cu umerii largi, cu toată acea expresie de forţă vânjoasă şi conştientă, pentru a avea imaginea clară a unui bătrân cavallinian. Şi chiar în înfăţişarea bătrânului Simion, cu faţa lui aproape neomenesc de păroasă, linia curbă a spinării nu izbuteşte prea mult să atenueze impresia de vigoare a trupului său. În canonul acesta nou este desigur ceva din forţa neobişnuită a figurilor maestrului anonim de la S. Maria Maggiore, precum şi ceva din vigoarea plastică a figurilor lui Cimabue. Nimeni însă nu ajunsese la o concepţie atât de definitivă şi de clară a corpului omenesc, aşa cum o crea acum Cavallini,

care de altfel, de la S. Crisogono şi până la aceste mozaicuri, a dobândit-o probabil prin studii şi modificări succesive.

Cercetări stilistice stăruitoare I-au determinat pe Venturi să-i atribuie lui Cavallini, la S. Maria în Trastevere, nu numai aceste mozaicuri din absidă, ci şi restaurarea figurii Fecioarei încoronate de pe bolta absidei, ca şi cele trei figuri de fecioare din mozaicul de pe faţadă De altfel, numele lui Cavallini fusese de multă vreme asociat în special cu mozaicul de pe faţada bazilicii. Yasari[197] a fost primul care, poate pe baza unei tradiţii, sau poate din propriile lui observaţii, i-a atribuit acel mozaic, de care nu pomeniseră nici Ghiberti, nici codicele Magliabecchian. După Yasari, informaţia a fost reprodusă şi de Torrigio[198], iar Mancini a precizat în plus că mozaicul fusese executat, ca şi cele din absidă, pe cheltuiala cardinalului Ştefăneschi[199]. Informaţia a fost apoi perpetuată aproape în toate vechile descrieri ale bazilicii, fără alte precizări, până la Nibby care socotea mozaicul început sub Etageniu al III-lea, dar terminat de Cavallini[200]. Astăzi, istoria acestui mozaic este destul de clarificată, mai cu seamă după cercetările lui de Rossi. În niciun caz nu poate fi vorba de o operă iniţial cavalliniană. Şi Nibby, şi Armellini şi de Rossi concordă în afirmaţia că ne aflăm în faţa unei opere din 1148, datorată papei Eugeniu al III-lea[201]. La începutul secolului al XIV-lea, mozaicul a fost supu>

197 V asari, op. cit., p. 537 — 538.

198 Torrigio: Le sacre grotte vaticane, p. 153.

199 Mancini, op. cit., p. 60—61.

200 Nibby, op. cit., P.I. Mod., p. 492.

201 R. Van Marle în La peinture romaine, p. 178, datează stilistic şi iconografic acest mozaic din timpul lui Inocenţiu al III-lea (1198— 12 16). Nu i se pare că ar fi în acelaşi stil cu mozaicul din cupola absidei, datorat lui Eugeniu al III-lea, şi face interesanta observaţie că Fecioara alăptînd pruncul nu apare în iconografia italiană decît spre sfîrşitul secolului al XH-lea.

probabil vreunei restaurări vizibilă şi astăzi. Găsim amintită această restaurare într-un necrolog al bazilicii, descoperit de E. Stevenson la British Museum. unde într-o însemnare din secolul al XIV-lea este menţionat la idee lui iulie: „B. de Malpiliis anniversario del Canonico, qui fecit fieri tres ymagines musaycas virginum supra portaş”, informaţie repetată şi de alt necrolog, publicat de P. Egidi, unde în două locuri sunt amintite cele trei figuri restaurate.[202]

Mozaicul reprezintă Fecioara pe tron, alăptând pruncul, iar de o parte şi de alta a ei se înşiruie cinci femei în veşminte regale, care îi oferă căţui aprinse în semn de devoţiune e.

Subiectul este desigur o amintire a parabolei Fecioarelor înţelepte, interpretată în sensul simbolic şi ceremonios roman. Stilul e absolut bizantin, cu un gust de fast imperial aproape oriental. Maria şade ca o împărătească pe tronul bătut cu nestemate, iar fecioarele, cu dalmaţiei bogate împodobite cu pietre scumpe, cu cingători şi paftale şi încununate cu coroane regale, se înşiruie ceremonios, ca în cortegiile imperiale din mozaicurile de la S. Apollinare Nuovo din Ravenna. Trei dintre ele prezintă însă particularităţi iconografice şi stilistice care le deosebesc de ansamblu. Prima, a doua şi a patra din dreapta poartă căţui din care nu mai ies flăcări. Primele două nu sunt încoronate, şi capul le este acoperit doar cu văluri. Sunt desigur cele trei figuri restaurate mai târziu, despre care pomeneau necrologurile. Tot stilul lor este de altfel diferit de al celorlalte. Puternic reliefate, ele se detaşează pe fondul auriu la fel ca figurile din absidă, iar modul amplu şi statuar în care sunt îmbrăcate de veşmintele drapate nu aminteşte mai puţin maniera lui Cavallini. Ceva din caracterele autentice ale maestrului se găseşte fără îndoială în aceste restaurări, care la origine

202 P. Egidi, loc. cit., p. 94 şi 101.

trebuie să fi fost adevărate refaceri. Dar restaurări ulterioare au alterat mult această autenticitate. De Rossi notează doar unele, cunoscute precis, ăub Niccolò al V-lea, în 1460, sub Clemente al IX-lea în 1702, sub Leon al XII-lea şi mai recent sub Pius al IX-lea[203]. Au mai fost poate şi altele, cum s-a întâmplat cu mozaicul de pe bolta absidei, unde Venturi recunoaşte de asemenea mâna lui Cavallini. Adevăratele mozaicuri cavalliniene de la S. Maria în Trastevere rămân tot cele din absidă, unde personalitatea maestrului este aproape nealterată.

Văsari vorbea şi de nişte fresce ale lui Cavallini la S. Maria în Trastevere: „Foarte multe lucruri zugrăvite în frescă prin toată biserica" X. Şi ca de obicei, afirmaţia lui a fost repetată fără a fi controlată de către toţi cei ce recurgeau la el drept sursă. Mancini adaugă precizări: „Prin biserică picturi din Quattrocento, de Cavallini" [!][204]. Iar adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Bibi. Vaticană îi atribuie într-o notă marginală şi picturile din porticul bazilicii[205]. Apoi Bottari, în notele sale la ediţia din 1759 – 60 a lui Văsari, dă aceste lămuriri: „Şi porticul cred că a fost zugrăvit în întregime de Cavallini; dar fiindcă a fost văruit, picturile au pierit. A fost cruţată doar o sfântă Bunăvestire şi alte câteva figuri, care după manieră se vede că sunt opera artistului nostru"[206]. În sfârşit, informaţia a fost repetată şi de Baldinucci şi de d'Agincourt, care a reprodus chiar două gravuri după Bunăvestirile atribuite lui Cavallini în porticul bisericiie.

Resturi ale acestor picturi, care n-au fost încă studiate, mai există şi astăzi, iar unele dintre ele neatinse

---

203 D e Rossi, loc. cit. Vezi şi Nibby, op. cit., p. 49 1, şi Armellini, op. cit., p. 640.

204 Mancini, op. cit., p. 60.

205 Ugonio: Historia delle stazioni, Bibi. Vat., Voi. Y, XV, 8, p. 138. Nota mss. pc margine.

206 Citat din ediţia de la 1808 a lui Vasari, Voi. X, p. 113, nota 1.

de restaurări sunt excepţional de interesante pentru pictura quattrocentescă romană. Pe zidul navei din dreapta, lângă intrare, o Fecioară cu pruncul în braţe, care se vede că este doar un fragment dintr-o pictură odinioară mult mai mare, trebuie să fi făcut parte clin frescele atribuite de Văsari şi de Mancini lui Cavallini. În portic, cele două Bunăvestiri amintite de Bottari şi copiate în gravură de d'Agincourt, există încă, încadrate în chenare târzii[207]. În sfârşit, în afara bisericii, pe zidul din Via della Paglia, într-un tabernacol care se vede că a fost altă dată luneta unei intrări laterale a bisericii, alte câteva fragmente de fresce – o Fecioară pe tron cu pruncul, un Arhanghel Mihail, un sfânt Ioan Botezătorul şi un bust al Mântuitorului – sunt evident din aceeaşi epocă cu celelalte picturi[208].

Bine-nţeles nici nu poate fi vorba de Cavallini în vreuna din aceste fresce. Este încă una din acele erori ale lui Văsari, repetate şi amplificate de urmaşii săi. De altfel, nimeni nu mai atribuie astăzi aceste fresce pictorului roman. Zăbovesc însă asupra lor pentru a rectifica o altă eroare recentă a lui R. Van Marle, care le consacră o pagină din cartea sa despre pictura medievală română[209]. Van Marle crede că Bunăvestirile din portic sunt refaceri complete din secolul al XIII-lea ale unor picturi mult mai vechi, datând probabil cam din timpul lui S. Venceslas din Boemia (mort către începutul secolului XI), care este reprezentat în costum de războinic în una dintre ele. Printr-o ciudată confuzie, el situează apoi tot în portic

207 Foto Alinări, nr. 28408 — 28409 P.

208 Foto Alinări, nr. 28437 P.

209 R. Van Marle: Lapeiniure romaine, p. 203. Aceeaşi eroare este repetată recent şi de Emilio Lavagnino, care vorbind de: Precursori ai lui Pietro Cavallini, în „Messaggero" din 25 martie 1926, p. 5, reproduce una dintre Bunăvestirile din porticul dela S.Maria in Trastevere, cu indicaţia necontrolată: „pictată de un anonim din sec. al XlII-lea în biserica S. Maria in Trastevere".

Fecioara cu pruncul din interiorul bisericii, şi figura sfântului Ioan care se află pe una din laturile tabernacolului din Via della Paglia! în sfârşit, mai crede că Fecioara cu pruncul din tabernacol, figura arhanghelului

Mihail şi două busturi ale Mântuitorului, aflate tot în tabernacol (dintre acestea două, unul nu mai există de multă vreme şi desigur Raymond van Marle nu I-a putut vedea), sunt de la sfârşitul secolului al XIII-lea, din timpul cardinalului Landolfo Brancacci, după 1294.

Nu prea pot să-mi explic aceste erori, pe care o singură privire asupra frescelor le-ar fi putut evita. Există însă şi documente care ne vor putea ajuta. În codicele Barberini de la Vatican, care conţine copiile făcute de Ecclisi după mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, există într-adevăr şi o serie de acuarele care ne pot da unele lămuriri asupra acestor fresce Ele dovedesc în primul rând că încă din 1640, când Antonio Ecclisi executa acuarelele, aşadar numai la câţiva ani după data probabilă a călătoriei lui Mancini, ceea ce se mai păstra încă din vechile fresce ale bisericii erau aceleaşi fragmente care se văd şi astăzi, cu excepţia unuia dintre busturile Mântuitorului care se afla în tabernacol[210], şi de fresca cu Fecioara din interiorul bisericii, care pe atunci era un tablou complet, reprezentând-o pe Fecioară cu pruncul, aşezată pe un monumental tron gotic între doi sfinţi[211]. Acuarela poartă această explicaţie: „Intrând în biserică, pe peretele din stânga, pictură de Pietro Cavallini”, iar dedesubt, transcrierea în caractere gotice a inscripţiei azi dispărută, care lămureşte data acestor picturi:!!: n r. fieri, gregorius. de antonii, hiovannillo. a.

D. M. CCCC. LII. Confuzia lui Mancini, care vorbea de picturi ale lui Cavallini din Quattrocento, este aşadar

---

210 Ibid., fila 33: „Imaginea Mîntuitorului în afara bisericii, deasupra tabernacolului amintit”.

211 Ibid., fila 12.

explicabilă. Fără a controla, el asociase atribuirea greşită a lui Văsari, cu data pe care o citise sub această frescă. Explicaţia acuarelei repeta şi ea eroarea lui Mancini, deşi transcria cu exactitate inscripţia frescei.

Această pictură îşi găseşte însă perechea în Fecioara din tabernacolul exterior, cu care are mari asemănări. În special forma tronurilor, de un gotic monumental şi înflorat, vădeşte gustul acelei epoci târzii, cu toate că, după stil, cele două fresce par să fie executate de doi pictori diferiţi. Explicaţiile lui Ecclisi ne dau şi de data aceasta indicaţii preţioase. La fila 30 scrie: „Afară din biserică, pe partea stângă, către Lungară, pictură pe latura dreaptă a tabernacolului Fecioarei: făcută din devoţiune, poate de Sigr Rainaldo Brancacci, Cardinal aici zugrăvit, care a murit în Palatul inclus acum în mănăstirea de călugări S. Paolo, alăturat acestei biserici”. Pictura reprezintă într-adevăr, la picioarele Fecioarei, un personaj îngenuncheat, iar pe una din laturile tabernacolului, sub figura lui Ioan Botezătorul, o stemă de cardinal, care nu mai era însă destul de clară nici pe vremea lui Ecclisi. Dar Rainaldo Brancacci primise pălăria de cardinal în 1385; deci pictura nu putea fi decât ulterioară acestei date, lucru care este în perfect acoard cu stilul său. De aceea vom data aproape de 1400 şi fresca aceasta, care şi prin caracterul ei gotic arată că este ceva mai vreche decât aceea din biserică. De altminteri, pe copia lui Ecclisi se mai află o însemnare cu creionul, greu de descifrat, care conţine cred un nume, şi în care am putut citi aceste cuvinte destul de clare: „un pictor quattrocentesc”.

Cât priveşte cele două Bunevestiri din portic[212], şi ele quattrocenteşti, trebuie să fie şi mai târzii decât celelalte. Formele gotice au dispărut aici cu totul, făcând loc arhitecturii unor tabernacole în pur stil renascentist. Nu pot crede nici că ar fi restaurări ale altor fresce mai vechi,

212 Ecclisi reproduce una singură, fila 11.

pentru că nici măcar iconografia lor nu are nimic arhaic. În schimb maniera elegantă cu care într-una din ele este îngenuncheat îngerul – ce nu mai poartă vechiul atribut, varga, şi nici ramura înflorită de măslin, cum se vedea adesea în Trecento, ci lujerul unui crin înflorit – este o dovadă că e vorba într-adevăr de Quattrocento avansat. Aceste două scene au suferit desigur restaurări radicale, însă mult mai târziu. În cea de pe zidul de la intrare se poate vedea limpede că toată partea inferioară e refăcută în aceleaşi culori cu care e retuşat de altfel şi restul. Copia lui Ecclisi arată că în 1640 toată această parte era încă deteriorată. Deci restaurarea este ulterioară acestei date; şi nu e deloc exclus ca ea să fi fost executata în 1702, sub Clemente al XI-lea care, aşa cum am văzut, făcea reparaţii radicale întregului portic \… n „j

Aşadar, nu poate fi vorba de Cavallini, şi nici de vreun alt pictor duccentesc la frescele de la S. Maria în Trastevere. Aprecierile lui Raymond-V an Marle, chiar şi pentru cele mai vechi dintre ele, sunt greşite cu vreo două sute de ani. Aceste fresce, toate din secolul al XV-lea, sunt desigur rămăşiţe dintr-o serie mai mare de picturi care împodobeau altă dată biserica 16.

Să ne întoarcem însă la Cavallini. Tot ce am văzut până aici, şi în special mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, ne îngăduie acum pe deplin să înţelegem opera lui capitală în pictură – frescele de la S. Cecilia în Trastevere. Istoria descoperirii acestor picturi, a căror urmă era cu totul pierdută de mai bine de trei sute de ani, e cunoscută. Cu ocazia unor restaurări în corul călugăriţelor, în 1900, s-a descoperit întâmplător pe zidul interior al faţadei, deasupra uşii de intrare şi în dosul spetezei băncilor din cor, o fâşie de picturi lungă de 14 m şi lată de 2, 20 m, reprezentând fragmentul cel mai important dintr-o Judecata de Apoi, adică ovalul cu Mântuitorul, având de o parte şi de alta pe cei doisprezece

apostoli aşezaţi pe scaune, precedaţi de Fecioara Maria şi de sf. Ioan Botezătorul. Continuându-se cercetările, şi săpându-se şi sub podeaua-corului de-a lungul peretelui, pictura s-a putut degaja mai bine, ieşind la iveală şi o mare parte din zona inferioară, care reprezenta de o parte şi de alta, primirea celor drepţi în Rai, şi alungarea celor păcătoşi. Pe peretele lateral din dreapta, alte două fresce tăiate la jumătate, reprezentau tot scene din Vechiul-Testament: \ îsul. lui Iacob, şi Esau la patul lui Isac. În sfârşit, pe peretele din stânga, după un bust uriaş al sfântului Cristofor, căruia îi lipsesc picioarele şi capul, partea inferioară a unei Bunevestiri, care a fost apoi întregită cu fragmentele unei alte Bunevestiri găsite la intrarea spre scara corului, alcătuită acolo desigur într-o epocă recenta, cu fragmentele desprinse din cea de deasupra. Studiile consacrate atunci de prof. Hermanin acestor fresce[213], pe lângă că au dus la o neaşteptata completare a cunoştinţelor destul de reduse până atunci asupra maestrului roman, aproape că au deschis un nou capitol în istoria artei italiene, care pentru prima oară putea defini, şi încă printr-o operă excepţional de realizată, c. caractereleacelei scoli romane din Duccento, prezentată până atunci sub formula total insuficienta de „scoală cosmatescă”…

Vechile izvoare vorbeau de altfel aproape toate de frescele lui Cavallini ele la S. Cecilia. Ghiberti le menţiona în *Comentariul* său, precizând că toată biserica era zugrăvită de mâna lui Cavallini[214]. După unele indicaţii aflate tot în *Comentariu*, putem deduce că el văzuse personal frescele cu ocazia vizitei sale la Roma. Astfel în *Comentariul III*[215], el spune că a fost la Roma pe când la S.

---

213 3 Vezi bibliografia studiilor lui Hermanin asupra lui Cavallini în nota 2 de la p. -83.

214 Ghiberti, loc. cit.

215 Ghiberti, ed. Schlosser, 1912, p. 56.

Cecilia se lucra la mormântul unui cardinal. Iar Hermanin a demonstrat că această vizită trebuie să fi avut loc între 1397 şi 1400, mormântul menţionat fiind acela al cardinalului englez Adam de Hartford, mort în 1397[216]. Codicele Magliabecchian, Văsari şi Baldinucci au reprodus nota lui Ghiberti fără nicio modificare[217]. Faptul că biserica trebuie să fi fost încă de pe atunci pictată toată îl confirmă şi Mancini, care scria în *Călătoria* sa: „Unele picturi de pe perete, de la 1250 la 1300”, la care, pe un manuscris este adăugat cu creionul: „stângace şi câteva de luat în râs, una este cea cu Noe în corabie”. Corectându-l apoi pe Văsari, el continuă: „iar unele dintre picturile de pe pereţi sunt de Arnolfo din 1285, şi nu de Cavallini, cum zice Văsari” *i.* Vom avea ocazia să vedem mai departe ce caută aici Arnolfo.

Dispariţia treptată a acestor fresce era desigur datorată diferitelor restaurări pe care le-a suferit biserica de atunci încoace. Prima mai importantă despre care avem mărturie s-a petrecut în 1599, când cardinalul Paolo Sfondrato, găsind sub altar trupul sfintei Cecilia, a pus să se facă în biserică diferite lucrări, renovând-o aproape complet. A reparat astfel prezbiteriul, confesionalul, pristolul lui Arnolfo şi a construit nişa cu statuia sfintei executată de Maderno[218]. Într-un codice de la Biblioteca Valhcelliana, G. de Nicola a găsit o notă manuscrisă datorată lui Bosius însuşi, în care se vorbeşte cu ocazia aceloraşi restaurări şi de restaurarea frescelor lui Cavallini: „... medianae Navis picturas antiquas veteris ac no vi Testamenti, unaque sanctorum effigies, quarum senio decor excoleverat, recentibus coloribus renovavit, ita

---

216 Hermanin, în „Le Gallerie Naz. it.”, V, p. 80 — 82.

217 C. Frey: II codice Magliabecchiano, p. 57. Vasari, loc. cit., p. 538. Baldinucci, loc. cit., p. 11.

2183 A. Bosius: Historia passionis B. Csciliae Virginis, etc., Roma, 1600, p. 174.

tamen, ut ad venerandam antiquitatem conservândam prisca forma non sit obliterata”[219]. Picturile au durat apoi până în 1725[220], când cardinalul Gaetano Acquaviva a făcut reparaţii radicale, modernizând toată biserica[221]. Aşadar, în 1823, când cardinalul Giorgio Doria făcea acolo noi restaurări[222], frescele nu mai existau de multă vreme şi aproape că se pierduse şi amintirea lor.

Resturile frescelor descoperite în 1900 pe cei doi pereţi laterali ai corului fac parte evident din ansamblul acelor scene din Vechiul şi Noul Testament, amintite de toţi cei ce au descris biserica înainte de 1725. Niciunul nu spune însă o vorbă despre o Judecată de Apoi care se afla pe peretele de la intrare. Explicaţia a fost dată de Hermanin. În 1527, mănăstirea, care până atunci se aflase în grija ordinului Umiliţilor, a fost dată de Clemente al \II-lea călugăriţelor Benedictine de la Campo Marzio, care o mai deţin şi astăzi. Din acea vreme trebuie să dateze corul închis, construit deasupra intrării şi sprijinit pe coloanele navei. Pictura a fost desigur dată jos cu acea ocazie, salvându-se doar fâşia acoperită de speteaza băncilor lipite de perete, adică fragmentul descoperit mai târziu. Aşa se explică de ce în 1588, când Ugonio vorbea despre biserica,

---

219 G. de Nicola: II monumento Adam a S. Cecilia in Roma, în „L’Arte”, 1907, p. 305.

220 - Sînt amintite drept opere ale lui Cavallini de către Gasparo Alveri: Della Roma in ogni
Stato, Parte II, Roma, 1664, p. 382. Filippo Titi: Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura nelle chiese di Roma, Roma, 1721, p. 54 — 55. G.P. Pinaroli: Trattato delle cose piîi memorabili di Roma, ed. III, Roma, 1725, p. 336.

221 Fr. de’ Ficoroni: Le vestigie e rărită di Roma moderna, Roma, 1728, p. 29: „Această veche biserică era toată pictată în frescă pe laturi, cu figuri în desen gotic şi de aceea a fost în timpul din urmă [1725] modernizată prin munificienţa defunctului Exmo Principe cardinal Acquaviva”.

222 Nibby, op. cit., p. 159— 160,

el descria amănunţit dispunerea arhitectonică a corului, fără să amintească de aceasta niciură iar adnotatorul de mai târziu adăuga pe marginea exemplarului de la Vatican o menţiune privind numai picturile lui Cavallini din nava, nepomenind nimic despre o Judecată de Apoi[223].

Fragmentul existent ne dă o idee aproape completă despre ceea ce trebuie să fi fost pictura întreagă, întrucât s-a păstrat, din fericire, tocmai partea cea mai importantă (il. 48 – 63). Acest fragment ne îngăduie o reconstituire iconografică a ansamblului. Trei planuri mari, suprapuseorizontal, cuprindeau întreaga compoziţie, care prin această concepţie se depărta de complicatele Jud – câţi de Apoi bizantine. Un plan central îl reprezenta pe Mântuitor stând pe tron într-o mandorlă purpurie, încadrat de o parte şi de alta de Fecioara şi de sf. Ioan Botezătorul rugându-se în picioare, şi de cei doisprezece apostoli şezând înşiruiţi. Un alt plan superior, reprezenta tot într-o mandorla pe Cristos mvia, înconjurat probabil de cete de îngeri. În sfârşit, un plan inferior, unde la dreapta şi la stânga altarului pe care se află uneltele patimilor, se văd două perechi de îngeri amentând cu trâmbiţe Judecata de Apoi grupului de preafericiţi ce înaintează din stânga, şi osândiţilor, la dreapta, alungaţi de trei arhangheli către infern Totul conceput cu simplitatea şi măreţia caracteristica acestui maestru în tot ce crea. De altfel, pentru întreaga artă italiană, această pictura are aproape importanta unei creaţii iconografice noi, după Judecăţile mea bizantine care împodobeau în acea epocă bisericile din peninsulă. Dintre puţinele compoziţii medievale reprezentând această scenă, care s-au pastjat. În Italia,

223 Ugonio: Historia delle stazioni, exemplarul adnotat de la Vatican, p. 130—131. ^
Socotită de Styger, autorul unei docte descrieri a frescelor de la S. Giovani a Porta Latina, ca o reprezentare incompletă, aproape prescurtată a reprezentam Judecaţii, mehipun mai degrabă o Macstă a Mîntuitorului-Judecător. P. Styger, loc. cit., p. 308.

Judecata lui Cavallini este în orice caz una dintre cele mai vechi. Înaintea acesteia nu avem, în ordine cronologică, decât cinci compoziţii mai importante, dintre care la Roma doar două: prima la S. Angelo în Formis (sec. XI), apoi mozaicul Domului din Torcello (sec. XII), un fragment mai puţin important la S. Giovanni a *i* orta Latina din Roma (sec. XII) 2, mozaicul de pe bolta Baptistenului din Florenţa (sec. XIII), şi tot la Roma, o Judecată din 1246 m capela S. Silvestra din SS Quattro Coronaţi. Marile Judecăţi din Padova, de la S. Maria Noyella din Florenta Tsi de la Campo Santo din Pisa sunt toate posterioare celei de la S. Cecilia. Noutatea lui Cavallini trebuie aşadar judecată în special în raport cu concepţii e absolut bizantine ale vechilor Judecăţi. Şi în această privinţa el este cu adevărat uxi creator

Din primul plan n-a mai rămas aproape nimic. Abia dacă se mai poate observa în partea superioară a mandorlei Mântuitorului fragmentul arcuit al unei alte mandorle, mai sus, care se întretăia cu aceasta. Judecând după deschiderea curbei, ea nu putea fi mai mică decât mandorla Mântuitorului, dar era probabil mai puţin ovală, mai apropiată de cerc. Nu putea conţine altceva dec t figura lui Cristos înviat, acea *A nastasis* a tuturor Judecaţilor medievale. Ingura Mântuitorului era probabil înconjurată de cete de îngeri, din care au rămas câte\ a resturi de aripi de ambele părţi ale mandorlei, colorate în nuanţe de vor e, a şi maro.

În centrul planului din mijloc, în mandorla roşu-închis, trona Iisus cu atitudine nu de milostivire şi de solicitudine umană, cum avea să-i reprezinte Giotto la Padova, nici cu expresia neîndurătoare a unui judecător crunt, cum îl închipuia adeseori pictura bizantină, ci plin de un amestec de maiestate solemnă şi de nesfârşită bunătate, care fac din această figură nu numai expresia cea mai înaltă a artei lui Cavallini, dar şi una dintre

concepţiile cele mai profunde şi mai spirituale ale întregii arte italiene din evul mediu (il. 51). Seninătate împăcată şi adâncă; privire intensă, departe de mizeriile omeneşti, pătrunzând dincolo de lucruri şi continuând parcă un mare vis lăuntric; umanitate nobilă şi transcendenţă supraomenească în aceeaşi fiinţă şi exprimate cu absolută simplitate, fac într-adevăr din acest Cristos, nu îndeajuns de renumit, opera unui mare artist şi a unui gânditor. Legenda în care Văsari îl aşezase pe Cavallini ca într-o aureolă de cucernicie şi devoţiune parcă de sfânt, şi care făcea ca multe din figurile lui sau atribuite lui să fie socotite miraculoase, avea poate o bază, dacă nu în exemplul vieţii sale, cel puţin în impresia care trebuie să o fi făcut asupra, contemporanilor lui aceste figuri cu atâta spiritualitate şi cu atâta expresie lăuntrică.

Învăluit în veşminte maiestuoase – hlamidă roşie bordată cu aur, tunică verde închis – Iisus nu face decât gestul de a-şi dezvălui stigmatele pătimirii; iar tronul încă bizantin, împodobit cu nestemate şi cu încrustaţii, cu porumbei de aur aşezaţi pe spătar, subliniază şi mai mult solemnitatea Judecătorului suprem. În jur, patru perechi de îngeri susţin ovalul în slavă cerească. Deasupra, serafimii, delicate capete de efebi ivite printre aripi de foc (il. 54), apoi arhanghelii şi heruvimii, cu pallium bătut în nestemate, încrucişat pe tunicile lungi, iar jos, îngerii în veşmânt alb simplu. Sunt aceleaşi figuri pe care le-am întâlnit şi la S. Maria în Trastevere, aproape feminine, dar cu vigoare bărbătească, cu plete ondulate în jurul panglicii bizantine şi căzând în bucle pe umeri, având arcul viu al grumazului înclinat către Mântuitor. Nu era multă noutate în aceşti îngeri, pe care şi Torriti îi zugrăvise la S. Giovanni în Laterano şi la S. Maria Maggiore. Ba chiar, veşmintele lor grele şi culorile aripilor – splendide armonii foarte variate, mergând de la roşu închis către alb (serafimii), de la verde prin galben închis la alb (arhanghelii), de la roşu

prin alb la vioriu (heruvimii), sau de la portocaliu la galben (îngerii) – amintesc şi mai mult de vechii îngeri bizantini, pe care de altfel şi Cimabue şi toţi contemporanii îi zugrăveau după acelaşi concept. Era totuşi şi ceva nou în figurile mai viguroase şi în tipurile mai caracteristice ale lui Cavallini: nevoia unei noi frumuseţi care se făcea simţită la fiecare dintre ei.

În sfârşit, de ambele părţi ale mandorlei, cei doisprezece apostoli sunt rânduiţi pe jilţuri, la care nu apar încă elemente gotice; sunt construcţii simple de lemn, asemenea stranelor de biserică, din care de data asta au dispărut monumentalitatea şi ornamentele romane ale celorlalte tronuri cavalliniene. Apostolii sunt precedaţi în ambele părţi de figura Fecioarei şi a sfântului Ioan Botezătorul, în picioare, rugându-se. Fecioara a fost mult retuşată. Este de altfel singura din toată scena care a suferit acest ultragiu, poate din acelaşi motiv pentru care au fost refăcute şi celelalte Madone cavalliniene, adică pentru că erau considerate miraculoase. Totuşi, chiar aşa restaurată cum este astăzi, ea mai prezintă încă toate caracterele cavalliniene, amintind destul de mult Madonele cu chipuri rotunde şi pline de la S. Maria în Trastevere. Cu toate astea, ochii migdalaţi, ca de altfel şi ai celorlalte personaje din frescă, îi dau un vag aer giottesc, pe care în mozaicuri nu l-am putut întâlni nicăieri. De partea cealaltă, Ioan Botezătorul, cu aceeaşi figură pletoasă moştenită de pictura romană de la arta bizantină, nu mai are aspectul descărnat şi lipsit de vigoare al ascetului, ci un trup tineresc, care te face să-i presupui destul de voinic sub veşmântul său larg. Pe marginea de jos a jilţurilor, inscripţii semigotice indică numele apostolilor care urmează. Astfel, la dreapta sunt încă vizibile: [S.] PETRUS, bătrân, cu barba scurtă, ca în iconografia tradiţională şi cu sabia în mina; [S FjHOMAS, imăr, purtând şi el o sabie sau poate o cruce; S. [IACO]

BUS, un bătrân cu faţă caracteristic cavalliniană, care aminteşte pe Simion de la S. Maria în Trastevere, ţine desigur şi el o sabie în mina neverosimil răsucită (il. 25), şi [S. ANJDRE-AS. purtând crucea care îi simbolizează martiriul. La stânga, după Fecioară, ră. PA] YLVS, reprezentat ca la S. Maria în Trastevere, cu aceeaşi faţă alungită, cu barbă ascuţită, fruntea înaltă şi pleşuvă şi cu sabie pe umăr; [S. I] ACO [BYS], cu chipul ca de Cristos, tot cu spadă şi el (il. 26) şi [S. B] ART [OLOMEVS] cu securea, simbol al martiriului său. La ceilalţi apostoli lipsesc inscripţiile, dar pot fi şi ei identificaţi după atributele pe care le poartă. Hermanin I-a recunoscut pe sf. Ioan Evanghelistul, între sf. Petru şi sf. Toma, pe sfântul Taddeo în ultimul apostol din dreapta, apoi pe sfinţii Filip şi Matei în cei doi tineri din dreapta şi din stânga sfântului Bartolomeu, iar pe sf. Simion, în bătrânul de lângă sfântul Pavel.

O transformare iconografică neîntâlnita în pictura romană decât în a doua jumătate a secolului al XIII-lea [224]este indicată de atributele purtate aici de apostoli, în locul cărţilor şi al sulurilor bizantine. Dar ceea ce e specific cavallinian în această scenă şi, prin spiritul său nu numai că se depărtează de mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, dar realizează şi formula cea mai înaltă a aceleiaşi concepţii, este solemnitatea absolut clasică, ceremonioasă şi austeră a acestui Tribunal suprem ce apare mai sever şi mai necruţător decât însuşi Judecătorul. Toate figurile sunt individualizate cu expresii şi atitudini proprii; dar niciuna nu se depărtează de gravitatea oficială pe care le-o dă ţinuta rigidă, de pildă, a sfântului Petru sau Bartolomeu, sau chipurile severe ale celorlalţi. Ceva mai senine sunt figurile apostolilor mai tineri, dar şi ele rigide şi ceremonioase. Doar în figura de efeb a apostolului care şade între sf. Bartolomeu şi sf. Iacob poţi surprinde o

224 Hermanin: ,,Le gallerie naz. it.”, p. 85.

înclinare graţioasă a capului, atât de neobişnuită la Cavallini, încât te duce cu gândul mai degrabă la ceva giottesc. Umanitatea caldă şi profundă a lui Giotto la apostolii de la Padova, unde umerii bătrânilor se încovoaie obosiţi iar figurile exprimă bunătate şi solicitudine umană, este încă foarte departe, în opera sa cea mai importantă, Cavallini nu se apropie încă de acest sens modern al artei. În schimb, el avea să exprime cea mai splendidă formulă a antitezei acestui sens. Pictorul roman oficial rămânea încă nealterat în el.

Planul al treilea al compoziţiei este legat de centrul întregului tablou prin altarul aşezat chiar sub mandorla Mântuitorului, acea *szoiuxalz*, care lipsea de la S. Angelo în Formis şi de la Santi Quattro Coronaţi. Din punct de vedere iconografic, el nu mai prezintă caracterele arhaice ale altarelor pe care se vedeau obişnuitele simboluri apocaliptice – mielul, cartea cu şapte peceţi sau coroana – ci, după noua iconografie, Cavallini pictează pe el uneltele Patimilor: crucea înaltă, suliţa, buretele, vasul cu oţet, ciocane, cuie şi bice. În acelaşi chip, dar cu mai puţine simboluri, era reprezentat şi la S. Giovanni a Porta Latina, ca de altfel şi în mozaicul din Torcello.

De ambele părţi ale altarului, două perechi de îngeri în tunică şi pallium albe, sună din trâmbiţele lungi vestind Judecata. De la stânga se apropie grupul preafericiţilor precedaţi de doi sfinţi diaconi, Laurenţiu şi Ştefan care, îmbrăcaţi cu dalmaţiei roşii – sfântul Ştefan purtând şi însemnele martiriului său, trei pietre pe cap – sunt în postură de rugăciune. Preafericiţii înaintează în trei grupuri conduse de trei arhangheli, asemănători celor de lângă mandorla, dar de data aceasta îmbrăcaţi doar cu tunici şi pallium simplu. Aripile întinse cu măreţie, ocrotind mulţimea condusă, prezintă aceeaşi gamă variată de culori care ne este bine cunoscută şi de la îngerii bizantini: de la violet la alb şi verde, de la portocaliu la

galben şi roşu, de la violet la alb şi galben. Atitudinea îngerilor e însă mai liberă şi mai naturală, iar figurile lor exprimă o solicitudine şi o blândeţe care nu se vedeau pe chipurile îngerilor din planul superior. Primul grup de fericiţi, al mirenilor, este format din oameni de diferite condiţii, tineri şi bătrâni; al doilea, numai din clerici şi călugări, care după veşmânt par să fie dominicani, şi au în frunte un papă şi un episcop; ultimul este grupul femeilor (il. 62), unele purtând dalmaţiei bogate şi coroane cu nestemate, ceea ce era un fel simbolic de a reprezenta pe fecioarele martire, celelalte, veşminte şi văluri monahale. Toate au aureole de diferite culori şi stau în poziţie de rugăciune. La dreapta altarului alţi trei arhangheli, îmbrăcaţi în acelaşi chip, îi gonesc pe păcătoşi către infern, ale cărui limbi de foc se văd ieşind de jos din dreapta, acolo unde fresca este întreruptă. Primul arhanghel îi alungă pe damnaţi cu braţele, al doilea îi împinge cu o lance, iar al treilea îl împunge cu suliţa pe diavol, care se vede fragmentar, cu coarne şi cu gheare, aşa cum era reprezentat de obicei şi în celelalte Judecăţi.

Dacă din punct de vedere iconografic această frescă dovedeşte limpede, prin simplificarea şi modernizarea multor detalii, o epocă de tranziţie[225], stilul cavallinian în genere capătă în ea definiţii şi formule care vor rămâne expresiile cele mai complete ale maestrului roman. Întregul canon cavallinian – acea formulă nouă absolut plastică şi statuară a figurilor, în care corpul omenesc redobândeşte proporţiile raţionale şi logica de multă

225 Compară cu mozaicurile absolut bizantine din Baptisteriul de la Florenţa şi în special cu acela plin de amintiri apocaliptice de la Domul din Torcello. Pentru iconografia acestei scene vezi mai ales Wilpert: Die romische Mosaiken und Malereien vom IV—XIII Jahrh., Voi. II, p. 1042 — 1063. P. Jessen: Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo, Berlin, 1883. Hermanin, „Le gali. naz. ital.", p. 86 şi urm. E. Bertaux: Sania Maria di Donna Regina c l'arte senese a Napoli nel sec. XIV, Soc. Napolitana di storia patria, Napoli, 1899, p. 85— 100.

vreme pierdută în clişeele bizantine – îşi găseşte în această frescă realizarea completă. Cei doisprezece apostoli şi Iisus însuşi sunt modele perfect individualizate ale corpului omenesc; de acum înainte, el reintră în artă cu înaltul prestigiu pe care nu-l va mai pierde, în mod abstract, acest canon – îl vom numi *canonul cavallinian*, fiindcă el este nu numai o expresie artistică, dar şi o desăvârşită construcţie raţională a formelor – s-ar putea defini în câteva formule estetice lesne de verificat, şi anume:

Corpul omenesc este statuar, deci plastic.

Veşmântul omenesc clasic este şi el statuar, deci plastic.

Între părţile corpului omenesc există proporţii logice constante, care trebuie să dea impresia de forţă şi de nobleţe.

Expresia figurii omeneşti este nobilă, superioară şi severă. Ea trebuie să dea impresia, nu atât a individualului, cât a tipicului una.n. …”

Cât de plastic era corpul omenesc în concepţia lui Cavallini se poate \ eclea în fiecare dintre aceste figuri, care acum lasă cu mult în urmă tot ce făcuse înainte. Pentru prima oară un pictor medieval, părăsind vechea formula de caligrafiere a formelor cu linii precise, cărora umbrele verzui şi luminile-albe nule puteau da nicio profunzime reală, se ridică până la o adevărată ştiinţa a claro – scurului coloristic, prin care poate obţine relieful complet al formelor. Culorile se modulează în lumini tari şi umbre adânci, care aruncă pe corpuri acea a treia dimensiune, prin excelenţă plastică, neîntâlnita până la el cu atâtea efecte. LJN simt aproape modern în folosirea acestor efecte îl duce până la inventarea acelei convergente a luminii, care de pildă în şirul apostolilor dă o impresie coloiistica atât de unitară şi armonioasă. Ca prin nişte ferestre imaginare, lumina cade din dreapta şi

din stânga, vie, stingându-se treptat către centru. Fiecare cuta a veşmintelor, fiecare relief al corpului este logic luminată prin acest degraaeu al luminii de la exterior spre interior. Iisus, care se află în centru „rămâne într-un fel de semiobscuritate, în care lumini şi umbre sunt egal distribuite. Iar umbrele ample, cu tonuri studiate de aproape, se adâncesc ca într-o materie plastica, detaşând pe fondul întunecat reliefurile statuare ale figurilor. Este aproape conceptul plastic, bazat pe acelaşi principiu al clarobscurului şi al statuarului, pe care cu o sută de ani mai târziu îl vor introduce ca revoluţionari Masohno Masaccio

Această ştiinţă, pe care pictura anterioară nu i-o putea furniza.

— Cimabue însuşi aducea abia o indicaţie – fusese poate studiată de Cavallini direct pe sta tuile antice de care era plină Roma. Ne putem convinge deplin de acest fapt din veşmintele cu care îşi îmbrăca personajele. Costumul clasic nu era bine-nţeles o noutate: pictura îl folosise întotdeauna, chiar când sensul Lui se pierduse cu totul. Ce era însă acest costum până la el, şi ce valoare nouă îi conferă la\ aliim se poate vedea imediat, la cea mai mică confruntare cu orice pictură aepocii, în mozaicurile lui Torriti sau ale lui Rusuti, la S. Maria Maggiore sau în frescele şcolii romane de la Assisi, până şi în picturile lui Cimabue, acest costum este încă veşmântul drapat bizantin, în care liniile fără adâncime nu exprima mai mult decât nişte clişee uzate şi degenerate, simple linii convenţionale şi ilogice sub care nu se ascunde nicio formă reală. Drapajele lui Cavallini sunt aproape o reinventare a costumului clasic. Nu repetă nimic din liniile convenţionale bizantine, iar cutele plastice şi logice acoperă corpul, aşa cum în mod plastic şi logic îl învăluiau la statuile antice. Simţi sub ele trupul real, privit anatomic şi pe viu, pe care mantia îl îmbracă doar cu o nouă demnitate ceremonioasă.

Şi e sigur că artistul n-ar fi putut inventa această logică şi acest realism plastic fără o observare atentă şi directă a acelor corpuri îmbrăcate în togă ale statuilor antice, pe care el încerca acum să le redea prin orice mijloace.

De altfel, chiar corpurile au forme şi proporţii statuare. Există în ele un fel de raport constant, aproape numeric, între diversele părţi ale corpului, pe care el îl va reda mereu, indiferent de tipurile pe care le avea de reprezentat. O figură cavalliniană ar putea fi recunoscută imediat după această arhitectură cu totul raţionalizată a corpurilor. Staturi înalte, puternice şi drepte, chiar la figurile de bătrâni, forme robuste şi dure întrucâtva, făcute mai degrabă pentru a poza maiestuos decât pentru a se mişca, umeri întotdeauna laţi, care dau o impresie atletică, gâturi lungi şi vânjoase, uneori de o vigoare neobişnuită, şi capete mari, cu faţa largă, ovală sau pătrată, caracteristic romane, cu frunţi mai mult late decât înalte, cu nasuri puternice cu rădăcina înfiptă pe o bază dezvoltată şi adânc reliefată, cu bărbii ovale, nu proeminente dar pronunţate. Părul şi barba întotdeauna bogate şi stufoase, dau uneori bătrânilor acel aspect mai degrabă sălbatic decât patriarhal. Unele tipuri îi sunt în mod special caracteristice şi se repetă în variante diferite. Tipul efebului, de pildă, imberb, cu faţa perfect ovală, cu părul des dar scurt şi adesea buclat, şi cu o expresie blândă şi graţioasă dar totuşi virilă, neobişnuită la figurile lui Cavallini, rezultată şi din uşoara înclinaţie a capului pe care o dă numai acestor figuri, îngerilor şi Fecioarei. Este tipul din care Cavallini a realizat una dintre cele mai frumoase figuri ale sale, apostolul din dreapta sfântului Bartolomeu. Apoi tipul bătrânului, care în intenţia artistului trebuia poate să iasă decrepit, dar sub penelul său viguros dobândeşte aspecte aproape leonine. Este tipul apostolului Iacob cel Mare din Judecata de Apoi, pe care îl regăsim şi în figura primului Mag, sau a sfântului Simion de la S. Maria în Trastevere.

Părul îi cade ca o coamă pe fruntea îngustă, obrajii flasci dar cu reliefuri puternice sunt năpădiţi de barba stufoasa ce suie aproape până sub ochi, iar privirea severă şi încruntată vrea să redea ceva din privirea sălbatică a anahoreţilor. Apoi tipurile sfinţilor Petru şi Pavel, sau ale ultimilor doi apostoli din stânga lui Iisus (il. 61), tipul de înger sau al fecioarei de la S. Maria în Trastevere, nu mai puţin caracteristice decât celelalte, vădesc şi ele acelaşi canon.

Toate aceste tipuri nu erau fireşte inventate. O observare atenta ar putea urmări clar în arta mai veche derivările multora dintre ele. Tipul de efeb, de pildă, se poate întâlni în figura sfântului Ioan evanghelistul din mozaicul lui Torriti de la S. Giovanni în Laterano, care şi el este doar repetarea unui tip foarte obişnuit în pictura bizantină. Exemple mediocre se pot vedea în figura îngerului din mozaicul reprezentând închinarea Magilor de la S. Maria în Cosmedin, în sfântul Ioan din Răstignirea de la S. Maria Antiqua (sec. VIII), şi în genere în figurile sfântului Ioan din toată iconografia romano-bizantină, care perpetuează la rândul ei un tip clasic caracteristic. Acelaşi lucru se poate spune despre tipul sfântului Ioan Botezătorul, care apare cu obişnuitul aspect bizantin hirsut, nu numai în mozaicurile lui Torriti şi în toată iconografia romană, dar şi în reprezentările bizantine orientale. Figura de bătrân a sfântului Andrei apare ea la Torriti, la Lateran şi la S. Maria Maggiore. Apoi, nu mai puţin bizantine sunt figurile lui Iacob cel Mare şi a celui de al şaselea sfânt după Ioan Botezătorul; „între figurile atât de bizantine ale apostolilor de la Grottaferrata, de pilda ar putea fi recunoscute şi alte personaje cavalliniene. Nu mai vorbesc de tipul Fecioarei de la S. Maria în Trastevere, care poate fi întâlnit, mai ales în secolul al XII-lea în toate mozaicurile şi frescele romane, sau de îngerii lui care repeta un-model universal. Înclinaţia de a individualiza

expresia artistică nu ajunsese încă până la nevoia de a crea din nou chiar şi figurile compoziţiilor. Dar Cavallini aproape că a făcut acest lucru, creând pentru personajele sale nu numai înfăţişarea plastică şi statuară pe care am văzut-o, dar şi o personalitate ce fusese suprimată de vechea pictură romană şi bizantină.

Într-adevăr, expresii noi însufleţesc aceste figuri. Chipurile îşi concentrează °îndul în priviri grave şi severe, accentuate şi mai mult de frunţile încruntate. Dar nu e vorba de acea' individualizare prin particularităţi cu totul personale şi realiste pe care le vom întâlni de pildă la Giotto. Concepţia cavallmiana refuza un asemenea realism care împingea arta către profan. Stilul clasic statuar din care se inspira el, precum şi întreaga concepţie oficială a artei pe care o reprezenta îi precizau un ideal ce se dovedea încă o dată diametral °PUS ar-e1. Giotto. Expresiile lui sunt expresii tipice, în sensul clasic. O nobleţe grava şi superioară mai presus de profan, se desprinde din înfăţişarea tuturor personajelor sale, care nu vor fi niciodată oameni simpli. Acest aer nobil şi superior era obţinut de el şi prin atitudinea şi gesturile ceremonioase pe care le dădea iigurilor. Aşadar, încercările de a explica personalitatea lui Cavallini pyminfiltrarea vechii tradiţii picturale clasice în mişcarea artistică ingenuă şi realistă cu caracter popular reprezentată la Roma încă din secolul al XI-lea prin picturile de la? Urbano alia Caffarella, de la S. Clemente, şi până la picturile din secolul al

XIII-lea din porticul de la San Lorenzo fuori le mura, sau ale meşterului yonxolus de la Subiaco, ni se par inadmisibile[226]. Spiritul realist, profa, n, total lipsit de intenţia ceremonioasei solemnităţi oficiale, spirit de care e

---

226 Vezi Hermanin: „Le gali. naz. it.", p. 83 şi 115, şi în special ultimul său articol: II maestro
romano di Giotto, loc. cit. .

pătrunsa toată opera lui Giotto, este absolut străin de concepţia clasică a lui Cavallini. Corespondenţele concepţiei acestui artist nu trebuie căutate mei la Giotto şi nici în vreun curent popular local, ci în tradiţia oficială a picturii din marile bazilici romane unde îşi învăţase arta, pe care mai târziu avea să o învioreze nu ca revoluţionar, printr-o schimbare a spiritului, ci doar formal, estetic, prin descoperirea unui clasicism şi mai autentic, capabil să înnobileze expresiile.

— Săpăturile în podeaua corului de-a lungul pereţilor laterali au scos la lu' mină, aşa cum am spus, şi alte fresce care făceau probabil parte dintr-un întreg sistem de ornamentare a bazilicii, la fel cu cele de la S. Paolo şi S. Pietro. În colţul din dreapta, acolo unde zidul faţadei se uneşte cu peretele lateral din dreapta, se mai poate vedea zugrăvit restul unei coloane *în* spirala care desigur despărţea scenele ca în sistemul de arhitectură simulata pe care l-am intiinit şi în bazilicile amintite mai sus.", „+

Pe peretele din dreapta, chiar alături de coloana pictată, două scene tăiate la jumătate reprezintă, una A'isul lui Iacob, şi cealaltă pe Esau la patul lui Isac. Sunt singurele rămăşiţe ale seriei de scene din vechiul 1 testament, care acopereau desigur tot peretele din dreapta al navei. Iacob tânăr, cu figura care aminteşte obişnuiţii efebi din alte scene cavalliniene, doarme culcat pe o parte. îmbrăcămintealui e medievală, cu pantaloni roşii strâmţi, încălţăminte cafenie, tunică albastră şi o pelerină scurtă. La picioarele lui, gata de plecare, îngerul în veşmânt alb fluturător şi cu aripi mari. Scena înşelării lui Isac aminteşte prin compoziţie pe aceea de la Assisi. Isac este întins pe pat şi se sprijină în cotul drept. Capul nu i se vede, fiind şters, ca şi patul. Esau ţine într-o mână un iepure, iar în cealaltă arcul; nu se mai vede bine dacă înapoia lui se afla, ca la Assisi, şi un alt personaj. Totul dovedeşte însă imediat, prin tehnică şi stil, că nu poate fi

vorba de mâna lui Cavallini, şi nici de penelul fin al maestrului de la Assisi. Pictura e destul de grosolană, aparţinând desigur vreunui discipol mai slab al lui Cavallini…

Pe peretele din stânga se detaşează pe fondul roşu un tors enorm de bărbat, retezat – şi sus şi jos, lipsit de cap, de braţe şi de picioare. Poartă o tunică galbenă, strânsă într-o platoşă de bronz aurit, cu marginile verzi şi împodobită cu desene de acante în relief. În talie, o cingătoare albă. Un sfânt războinic aşadar, pe care, judecând după proporţii, iconografie şi locul pe care îl ocupă în biserică (lângă intrare), Hermanin îl identifică just drept un sf. Cristofor, desigur cu pruncul Iisus pe umeri.

Imediat după acest sfânt se află uşa care dă spre mănăstire, iar de cealaltă parte a uşii începe seria de scene din Noul Testament, din care acum n-a mai rămas decât o Bunăvestire (il. 64). Soarta veneratelor Madone cavalliniene a fost împărtăşită şi de această frescă din care, la construirea corului, călugăriţele au pus să se desprindă în formă de medalion capetele celor două figuri, reparându-le şi mutându-le pe laturile uşii de intrare către scara corului. Readuse la locul lor, Bunăvestirea a fost reconstituită şi spălată cu ocazia restaurărilor. Scena prezintă unele asemănări cu Bunăvestirea în mozaic de la S. Maria în Trastevere. Mai cu seamă atitudinile celor două personaje sunt aproape identice. Fecioara, aşezată pe un tron nu prea diferit de cel de la S. Maria în Trastevere, înclină capul şi ţine mâinile în aceeaşi poziţie; îngerul, încă în mers, se apropie cu pas mare şi veşmântul îi flutură în spate. Până şi cutele veşmântului sunt aceleaşi ca în mozaic. Singura deosebire iconografică este că Fecioara nu mai ţine cartea în mâna stângă, ci face gestul obişnuit din vechile Bunevestiri, cu două degete întinse în jos. În faţa ei se află de data aceasta amvonul, pe care desigur că

era cartea deschisă, acum dispărută.

În sfârşit, deasupra tavanului actual, construit în 1725, în partea de sus a pereţilor navei centrale, s-au găsit urmele unei întregi zone de fresce contemporane, care se întindea de la peretele faţadei până unde începe absida. O serie de nişe simulate în frescă şi încununate cu timpane gotice, în care erau zugrăvite, în chip de statui, figuri de sfinţi. Între acestea, una reprezentând un sfânt tânăr este destul de bine păstrată. Ici şi colo se mai pot vedea resturi din alte câteva. Interesante sunt în special arhitecturile nişelor, care prezintă primele caractere gotice întâlnite în pictura lui Cavallini.

Numai că toate aceste fresce de pe zidurile laterale şi de deasupra tavanului nu par deloc să fie făcute chiar de mina maestrului, ci probabil de nişte elevi care lucrau sub îndrumarea şi după desenele lui, elevi pe care desigur îi mai folosise şi pentru unele părţi din Judecată. Tehnica lui Cavallini este într-adevăr prea caracteristică şi prea uşor de recunoscut ca să mai poată fi vreo îndoială: felul său cu totul personal de a zugrăvi, de pildă, părul, desenând cu grijă fiecare fir ondulat şi dând o impresie de moliciune naturală; apoi maniera lui de a desena urechile, cu aceeaşi grijă pentru detaliu, punând în evidenţă anatomia şi dându-le o formă destul mare, largi sus şi sfârşind cu lobi alungiţi şi foarte ascuţiţi jos; nasurile puternice cu baze largi şi adânc trasate, subţiindu-se către frunte şi prinse de ea printr-un fel de triunghi plat; apoi liniile ce se adâncesc în jurul gurii, dând reliefuri proeminente şi forme de un nobil contur; în sfârşit, pe figurile de bătrâni trăgea întotdeauna pe frunte două cute largi, orizontale, cu care aproape că se îmbinau cele două brazde mai mici dintre sprâncene, şi mai adăuga câte trei riduri dispuse în raze la coada ochilor. Elevii caută şi ei să imite aceste caractere, însă fără precizia şi fineţea maestrului. În Bunavestire, ca şi în scenele cu Iacob şi Esau, părul compact al îngerului

nu mai este zugrăvit cu aceeaşi răbdare pentru detaliu proprie lui Cavallini; trăsăturile feţelor, nasurile, gurile, sunt desenate grosolan, fără estompări şi fără graţie, iar ochii umflaţi parcă stau să iasă din orbite. A fost probabil acelaşi elev care pictase şi cei doi îngeri de sus, din dreapta Mântuitorului, în Judecata de Apoi, care se pot deosebi imediat de ceilalţi, mult mai fin şi mai graţios desenaţi decât aceştia. Tot de elevi sunt desigur făcuţi şi cei patru îngeri care sună din trâmbiţe, precum şi toată partea inferioară a Judecăţii; doi elevi uşor de deosebit prin coloritul diferit pe care îl foloseau – cel ce a zugrăvit partea din dreapta (Infernul) desenând ceva mai bine decât celălalt, dar folosind culori mult mai palide. Acesta este de altfel cel mai puţin fidel maestrului dintre toţi ceilalţi discipoli, judecând după multe detalii ale picturii lui. Părul personajelor sale nu este făcut cu atâta grijă ca la Cavallini, ochii sunt foarte migdalaţi şi culorile nu mai au acel aspect întunecat cu tonuri cenuşii şi negre, care te izbeşte la prima vedere (în restul frescei. De altfel Cavallini trebuie să fi lăsat în seama discipolilor şi detalii din planul central al compoziţiei, căci la câţiva dintre apostoli (fig. 61 se văd nişte mâini absolut imposibile, desenate fără pic de pricepere, deşi în aceeaşi scenă, alte mâini sunt executate în mod ireproşabil. Semnalez în mod special aceste defecte de desen ale mâinilor, fiindcă vom avea ocazia să le găsim mai târziu şi în alte lucrări ale discipolilor lui Cavallini. S. Cecilia în Trastevere, unde maestrul crea operele sale cele mai importante, trebuie să fi fost cu adevărat o şcoală, nu numai pentru elevii săi direcţi, ci şi pentru toţi pictorii contemporani din Roma.

Când o fi executat Cavallini aceste fresce? 17 Nu ni s-a păstrat nicio inscripţie referitoare direct la picturi, nici vreo dedicaţie, ca la S. Paolo, care să ne îngăduie măcar o aproximare a datei. Dar şi aici ne vine în ajutor o coincidenţă, mulţumită căreia am putut obţine şi la S.

Paolo o datare mai precisă: inscripţia de pe pristolul de marmură atât de asemănător cu cel de acolo. Cunoscută de multă vreme, a fost transcrisă şi publicată de Ugonio, încă din 1588. Mai târziu, cu ocazia restaurărilor altarului, când a fost îngropată sub pardoseală împreună cu toată baza pristolului, inscripţia a dispărut din atenţia cercetătorilor. Lucrările ultimelor restaurări au scos-o din nou la lumină şi Hermanin a republicat-o, rectificând cu această ocazie şi eroarea de citire a lui Ugonio. Inscripţia indică, întocmai ca la S. Paolo, ca autor al pristolului pe Arnolfo, de data aceasta fără tovarăşul Petrus: HOC OPUS FECIT ARNVLFVS ANNO DOMINI. McC. LXXXXIII. MENSE NOVEMBER DIE XX[227]. Am văzut că în 1285 Arnolfo lucrase împreună cu Cavallini la S. Paolo; prezenţa lui în 1293 şi la S. Cecilia nu pare deci deloc o simplă coincidenţă. Între el şi Cavallini trebuie să fi existat raporturi mai strânse. Hermanin a emis ipoteza că la S. Cecilia Arnolfo ar fi putut contribui, alături de Cavallini, şi la picturi. Desenul acelui sistem arhitectonic de nişe care împodobeau pereţii de sus ai navei centrale ar putea chiar să confirme participarea lui la lucrare. Am văzut că o indicaţie în acest sens ne dădea şi Mancini, care în *Călătoria* sa îl corecta pe Văsari, adăugind: „câteva picturi pe perete sunt de Arnolfo, din 1285, şi nu de Cavallini cum zice Văsari" X. N-aş îndrăzni însă să mă încred prea mult în rectificarea lui Mancini; anul 1285 este tocmai citirea greşită dată de Ugonio inscripţiei lui Arnolfo de pe pristolul de la S. Cecilia; nu este deloc imposibil să fie vorba de una din confuziile atât de frecvente ale lui Mancini. În orice caz, prefer această îndoială explicaţiei lui Hermanin, care înclină să creadă într-o indicaţie autentică primită pe loc de la medicul lui Urban al VIII-lea. Rămâne probabil destul de justă observaţia lui Hermanin cu privire

227 F. Hermanin: L'iscrizione di Arnolfo daFirenze in S. Cecilia in Trastevere, extras din „Bollettin- no della Societâ Filologica Romana".

la stilul acelor nişe zugrăvite pe pereţii bisericii S. Cecilia. Cavallini nu introdusese încă niciun detaliu gotic în picturile sale. Chiar şi Judecata de Apoi de la S. Cecilia este total lipsită de orice caracter gotic. De unde puteau veni aşadar acele nişe gotice, când în toată Roma niciun alt pictor sau sculptor nu folosise până atunci elemente gotice? Pe de altă parte, asemănări evidente au fost observate de Hermanin între aceste nişe şi tabernacolele lui Arnolfo, inclusiv în privinţa ornamentelor timpanelor, şi în proporţiile de înălţime şi lăţime[228]. Nu este deci exclus ca, în timpul când lucra la acel pristol, Arnolfo să fi fost şi autorul arhitecturii zugrăvite la S. Cecilia, deoarece ştim din inscripţii că Arnolfo a fost în diferite rânduri folosit nu numai ca sculptor, ci şi ca arhitect[229]. Cavallini trebuie să fi lucrat deci şi el la picturile din această biserică prin aceeaşi vreme

— Adică în jurul anului 1293 – în orice caz după ce terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere care, cum am văzut, au fost semnate în 129L Arnolfo i-a fost deci nu numai un colaborator ocazional, ci un adevărat tovarăş, pentru că îi găsim lucrând împreună în aceleaşi locuri şi la un interval de timp atât de lung.

O fi învăţat Cavallini ceva de la Arnolfo? 18 Este destul de verosimil. Arnolfo aducea la Roma o artă nouă,

---

228 Hermanin: ,,Le Gallerienaz.it.", p. 91.

229 în ntr-un manuscris al lui Grimaldi de la Vatican (Diavio, Cod. Uarb. XXXIV, 50) se păstrează desene ale monumentului executat de Arnolfo pentru papa Bonifaciu al \ III-lea, din care se vede că Arnolfo mai lucrase şi alte daţi în colaborare cu pictori şi mozaicari romani. Monumentul ■avea un mozaic reprezentînd'-o pe Fecioară într-un medalion, între sfinţii Petru şi Pavel, la fel cu mozaicul votiv al lui Cavallini de la S. Maria in Trastevere. Grimaldi atribuie acel mozaic lui Torriti, iar Hermanin i-a observat asemănarea cu mozaicurile lui Cavallini. Ce e drept, desenul lui Grimaldi nu ne spune mare lucru despre stilul operei; e sigur însă că asemănările cu Cavallini sînt destul de evidente şi n-ar fi imposibil ca o colaborare a celor doi artişti să se fi prelungit şi după 1300.

pe care sculptorii romani s-au grăbit să o asimileze. Cavallini însuşi va fi învăţat de la el să aprecieze acel sistem gotic de ornamentaţie pe care, e drept, până în 1293 nu îl aplicase, dar nu va întârzia să-i adopte. Atunci de ce să nu credem că tot mulţumită lui Arnolfopictorul roman ar fi putut ajunge şi la conceptul său sculptural caracteristic în pictură, atunci când nimeni altul n-ar fi putut să-i sugereze în vremea aceea asemenea principii?

O viziune atât de plastică în artă, şi mai cu seamă o atenţie atât de nouă pentru vechile modele sculpturale ale antichităţii nu-i puteau veni decât de la sculptură. Prezenţa lui Arnolfo, discipol al pisanilor, ar putea deci să ne ofere o explicaţie a orientării celei mai esenţiale din arta lui Cavallini.

Pe bolta absidei din biserica S. Giorgio in Yelabro, Hermanin a recunoscut o altă operă probabil de Cavallini, care va trebui să fie adăugată seriei de opere romane ale pictorului examinate până aici (il. 63). Tradiţia a atribuit-o lui Giotto, iar Torrigio a menţionat această operă precizând şi data la care a fost comandată: „Jacobus Cardinalis Stephaneschus a Bonifacio VIII, creatus Cardinalis Tit. S. Georgii ad velum aureum, titulum suae Diaconiae restituit, et absidem picturis Salvatoris et Beatorum Martyrum Sebastiáni et Georgii mânu Jotti, ut modo cernitur ornavit”[230]. Aceleaşi detalii ne sunt date şi de adnotatorul exemplarului lui Ugonio de la Vatican, care precizează şi el că pictura ar fi fost comandată lui Giotto de Iacopo Ştefăneschi, făcut cardinal de Bonit aciu al VIII-lea[231]. În sfârşit, informaţia avea să fie reprodusă cu aceleaşi detalii şi de istoricul bazilicii, Padre Federico da S. Pietro[232], fără

230 Torrigio: Le sacre grotte vaticane, 1675, p. 163.

231 Ugonio, exemplarul citat, nota marginală, p. 2 1.

232 P. Federico da S. Pietro: Memorie storiche del sacro tempo di S. Giorgio in Velabro, Roma, .

a fi contestată nici de Cavalcaselle, până la cercetările mai minuţioase ale lui Hermanin. Descoperitorul frescelor de la S. Cecilia a recunoscut şi în această pictură o operă a lui Cavallini[233], mult retuşată, în care pot fi totuşi urmărite cu destulă claritate caracterele maestrului roman. Părerea lui Hermanin a fost apoi împărtăşită de aproape toţi specialiştii[234], şi contrazisă doar de Venturi, care vede ca autor cel mult un urmaş al maestrului roman 8.

De fapt, fresca este atât de retuşată şi în mare parte de-a dreptul refăcută, încât cu greu s-ar putea vorbi de autenticitatea ei. Mai cu seamă partea inferioară este total refăcută, iar partea superioară e şi ea destul de alterată. Totuşi, în ceea ce a mai rămas autentic vechi, adică în figurile sfinţilor Sebasţian, Petru şi Gheorghe, în special, caracterul cavallinian este evident. Mântuitorul, în picioare pe glob, are la dreapta pe sf. Petru şi pe sf. Gheorghe, iar la stânga pe Fecioară şi sf. Sebastián. Schema perfect simetrică, frontalitatea şi paralelismul figurilor, privirile cazând toate afară din cadru, fără acele legături lăuntrice care formau unitatea şi noutatea de stil întâlnite la S. Maria şi S. Cecilia în Trastevere, par de rândul acesta un fel de întoarceri la un arhaism pe care Cavallini îl părăsise de mult. Figura Mântuitorului – cum bine a observat Hermanin – pare o imitaţie a Mântuitorului de la Sfinţii Cosma şi Damian. Faptul nu e lipsit de interes. El poate dovedi că vechea tradiţie oficială mai apărea încă în pictura maestrului nostru prin cele mai celebre modele ale sale. Mozaicul din absida de la Sfinţii Cosma şi Damian este în privinţa aceasta o adevărată şcoală a întregii picturi romane medievale. De data asta însă, chiar tema

---

1791, p. 80. -

233 Hermanin, „Le gali. naz. it.”, p. 97 şi urm.

234 Vezi Raymond Van Marle: La peinture romaine, p. 237 — 238; Wilpert: Die romische Mosaiken und Malereien, p. 1004; St. Lothrop: Cavallini, p. 85; Toesca: Storia dell'arte italiana, Torino, p. 984, etc.

picturii îl obliga pe pictor la acest arhaism. În pictura de absidă, cu subiectele ei invariabile şi cu solemnitatea ei simbolică obligatorie, era ma greu de modificat povestirea biblică, pe când în cea evanghelică rămânea destul loc şi pentru inovaţii. În orice caz, asemenea transformări nu pot fi aşteptate tocmai de la Cavallini, care era încă atât de legat de tradiţie. În această privinţă, S. Giorgio în Velabro este încă o mărturie destul de evidentă a caracterului esenţial tradiţionalist şi oficial al pictorului nostru.

Nu încape îndoială că mâna lui Cavallini a fost prezentă în această frescă. Remarcile lui Venturi relativ la culori sau la anumite particularităţi de ordin tehnic trebuie să fie mult atenuate, ţinând seama că nimic din întreaga pictură n-a scăpat unor retuşări ulterioare. Este adevărat că lipseşte tonul sobru al culorilor de la S. Cecilia, cu acel efect de gri perlat al umbrelor; foarte diferită e şi culoarea carnaţiei în această frescă. Dar nu trebuie să uităm că, în privinţa culorilor, pictura de la S. Cecilia se află astăzi exact în starea în care a lăsat-o Cavallini, fără adaosuri şi alterări ulterioare. Destule particularităţi tehnice vorbesc însă în favoarea pictorului nostru şi în această frescă de la S. Giorgio. Cu deosebită grijă, de pildă, este zugrăvit părul personajelor care au fost mai puţin retuşate, revelând aceeaşi minuţiozitate pe care o cunoaştem din celelalte fresce şi reproducând uneori modele pe care le-am mai întâlnit. Apoi maniera proprie a lui Cavallini de a desena urechile, de a trage adânc pe frunţi cele două brazde orizontale peste ridurile dintre sprâncene, şi mai cu seamă forma nasului cu acea aplatizare triunghiulară dintre ochi, sunt detalii pe care le-am mai întâlnit-şi le recunoaştem aici. Ce e drept, n-a mai rămas nimic de Cavallini în cele două figuri care trebuie să fi fost retuşate mai mult, a Mântuitorului şi a Fecioarei; dar celelalte trei sunt figuri adesea întâlnite. Chipul de efeb al sfântului Sebastián, de pildă, cu ovalul plin al feţei şi cu acea fizionomie de

fragedă tinereţe l-am întâlnit în câteva exemplare la S. Cecilia, iar sf. Petru cu pieptănătura lui caracteristică aminteşte acelaşi personaj din mozaicul votiv de la S. Maria în Trastevere. Sunt asemănări evidente asupra cărora e inutil să insistăm.

E vorba aşadar de o operă poate inferioară celei de la S. Cecilia şi pe care astăzi nici n-o mai putem judeca la justa ei valoare. Dar din ce epocă? Hermanin a propus o dată destul de verosimilă. Vechile izvoare vorbesc de cardinalul Jacopo Gaetano Ştefăneschi, rudă cu acel Bertoldo pentru care Cavallini lucrase şi la S. Maria în Trastevere şi care, fiindfăcut cardinal de Bonifaciu al VIII-lea, comanda această pictură. Dar cardinalatul lui Jacopo Ştefăneschi datează din decembrie 1295. Aşadar, numai după această dată, poate în 1296, trebuie să fi început el reparaţiile la biserică. Pictura de la S. Giorgio în Velabro continuă deci o întreagă serie de opere care s-au succedat la intervale destul de scurte. În 1291, Cavallini terminase mozaicurile de la S. Maria în Trastevere; între 1291 şi 1293 lucra împreună cu Arnolfo şi cu toată şcoala sa la S. Cecilia în Trastevere; câţiva ani mai târziu, în 1296, el executa şi această frescă de la S. Giorgio în Velabro care de fapt nu adăuga nimic nou operelor sale anterioare 19.

Am studiat cea mai caracteristică perioadă din toată activitatea lui Cavallini, vârsta deplinei sale maturităţi, probabil între 40 şi 50 de ani, când roadele întregii sale pregătiri şi ale temperamentului său aveau să atingă deplina lor expresie. Sunt zece ani în care operele lui cele mai celebre se succed la intervale scurte, definind acum o personalitate indiscutabil de prim ordin pentru întreaga Italie în acest secol: mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, din 1291, primele opere cu adevărat în stil nou din toată arta romană; frescele de la S. Cecilia în Trastevere, între 1291 şi 1293, adevărat canon estetic al unei noi viziuni în pictură, care pentru toată arta

medievală pregiottescă reprezintă o culme până atunci neatinsă;

În sfârşit, pictura de la S. Giorgio în Velabro, după 1295, poate din 1296, astăzi păstrată într-o stare care nu ne mai îngăduie să-i apreciem adevărata, valoare, dar în care stilul cavallinian din această perioadă definitivă poate fi totuşi recunoscut.

Am văzut ce era această nouă viziune în pictură când am definit mai de aproape ceea ce am numit „canonul cavallinian”: era o viziune esenţial plastică şi statuară, poate nu fără legături cu întregul curent contemporan de întoarcere la studierea plasticii antice, curent care prin Arnolfo îl lega oarecum pe artistul nostru de pisani, fiind în acelaşi timp o construcţie de-a dreptul raţionalistă, rece şi lipsită de sentimentalismul sienez, de pildă, sau de acel realism uneori liric care avea să se manifeste curând în pictura toscană. Stilul lui Cavallini, esenţial roman tocmai prin această plastică viziune, ca şi prin raţionalismul său, se lega astfel direct cu întreaga tradiţie picturală oficială din Roma, pe care de altfel, aşa cum am văzut, el a reprezentat-o chiar de la început. Ceea ce aducea el nou acestui stil nu era aşadar o direcţie nemaiconceptă până atunci, o răsturnare sau o transformare *conceptuală* ci o nouă *formă*, gândită pentru prima dată după atâta timp până în ultimele elemente şi readusă la o logică artistică j) e care pictorii medievali o pierduseră de mult. Inovaţiile au fost, aşa cum am văzut, numeroase şi capabile să transforme radical mijloacele de exprimare alepicturii. Logica se manifesta nu numai în construcţia calculată arhitectonic până în detaliile corpului uman, care acum era aproape din nou descoperit pentru artă, dar şi în construcţia stilistică a scenelor, care se eliberau de severitatea iconografică tradiţională, pentru a dobândi acele linii ideale, logice, prin care se definesc întotdeauna operele cu stil adevărat, şi chiar în inventarea acelei

maniere caracteristice de a folosi umbrele, premergătoare întregului clarobscur modern, prin care Cavallini încerca, cu efecte impresionante, mijloace într-adevăr noi în pictură.

Reforma sa artistică era aşadar complet diferită de aceea pe care avea să o aducă, puţin după el, Giotto; iar studierea operelor lui capitale ne duce, aşa cum am văzut, foarte departe de arta maestrului toscan. Apropierea, ba chiar raportul de filiaţie între personalităţile celor doi artişti, asupra căruia s-a insistat aşa de mult în ultimul timp, nu poate fi explicat în altfel decât prin strădania criticii moderne de a da noi explicaţii artei lui Giotto, atât de surprinzătoare prin noutatea şi prin bogăţia conţinutului ei. De fapt, n-ar putea exista o opoziţie mai completă decât aceea care există între spiritul acestor doi artişti. Nimic din viziunea plastică şi din raţionalismul constructiv al maestrului roman nu se afla în arta lui Giotto, după cum nu se află nimic în arta lui Cavallini din acel realism liric de inspiraţie aproape literară atât de caracteristic-la Giotto. Cavallini inventa pentru concepte vechi o formă şi o tehnică nouă; Giotto însă reforma însuşi concep tul artei. Cavallini era un tradiţionalist şi un reprezentant perfect convins al acelui spirit ecleziastic oficial pe care, fireşte, Roma îl păstra cu persistenţă, pe cânţl cu Giotto arta era invadată tocmai de spiritul profan, reformator pe atunci nu doar în pictură, ci şi în celelalte arte. Ce putea fi comun între ei? Poate unele elemente pur formale, fără importanţă pentru sensul interior al altei lor (dar eu mă îndoiesc şi de acestea), şi poate întâlnirea şi concurenţa celor doi maeştri, într-o vreme când şi unul şi altul erau deopotrivă recunoscuţi ca artişti de frunte, în orice caz, picturile lui Giotto nu vădesc niciun fel de influenţă pe care asemenea întâlniri le-ar fi putut avea asupra lui şi, cel puţin până în anul 1296, nu putem găsi nici la Cavallini vreo urmă a eventualelor sale raporturi cu

Giotto. Nici elementele arhitectonice şi decorative gotice nu apar deloc în frescele lui Cavallini până la această dată, decât în acele nişe de sus de la S. Cecilia, care, cum am văzut, ar putea fi opera lui Arnolfo. Un singur efect, şi anume asupra ar ei lui Cavallini, ar fi mai posibil de admis din contactul între cei doi maeştri; faima, lui Giotto, atât de repede afirmată, va fi accentuat poate la un artist care nu mai era tânăr, adică aşa cum era Cavallini, reacţia sa împotriva noii arte. Operele lui din 1291 – 1296 dovedesc o preocupare destul de conştientă de a perfecţiona o expresie artistică *negiottescă*, de unde am putea admite posibilitatea unei asemenea concurenţe. Documentele nu o dovedesc, dar operele amândurora nu par s-o desmânta.

A cui avea să fie victoria? Iată un lucru mai greu de prevăzut. Vom avea însă prilejul să ne întoarcem şi la acest subiect în studiul care urmează.

Bătrâneţea lui Cavallini

Cavallini trebuie să fi avut aproape şaizeci de ani când, după cum rezultă din documente, îl găsim lucrând şi afară din Roma. Era acum un maestru pe deplin consacrat, iar faima lui, precedând-o pe cea a lui Giotto, se propagase până departe în Italia. Documentele publicate în 1860 de Schultz[235], republicate apoi şi corectate de Salazaro şi de Filangieri[236], ne informează că la 16 iunie 1308, Carol al doilea de Anjou ordona să se plătească maestrului Pietro Cavallini din Roma 36 uncii de aur, atâta cât va rămâne la Neapole. La 25 decembrie al aceluiaşi an, Robert de Anjou confirma contractul tatălui său, poruncind trezorierului ducal să plătească „pro magistro Pietro Caballino de Roma pictore”, din ziua iscălirii contractului”, ad racionem de

235 H.W. Schultz: Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresda, 1860, Voi. III, p. 76 şi 149 şi Voi. IV, p. 127, docum. CCCXXXV.

236 G. Filangieri: Indice degli artefici etc., Napoli, 1891, Voi. I, p. 112. Vezi şi Minieri Riccio: Studi storici sopra 84 Reg. Ang.

unciis auris triginta ponderis generalis per annum et de unciis duabus annuatim pro pensione unius domus per cum Neapoli conducenda usque ad bene placitum regium". Acelaşi Robert de Anjou avea să-i cheme în 1327 şi pe Giotto în slujba sa. Aşa încât Cavallini preceda arta revoluţionară a maestrului toscan şi aici, după cum o precedase şi la Roma.

Totuşi, cercetările făcute nu au putut încă dovedi la ce opere a lucrat Cavallini în acest timp la Neapole 20. Din 1308 sau din anii următori nu s-a păstrat, nimic care să poată indica cu siguranţă mâna maestrului roman. Abia dacă în picturile probabil cu zece ani mai târzii se pot întâlni urme sigure ale sale. E vorba de mult discutatele fresce de la S. Maria di Donna Regina, descoperite în 1862, scoase total la lumină în 1878, dar studiate mai temeinic abia în 1899, când E. Bertaux a publicat o monografie completă asupra vechii mănăstiri angevine[237]. Stilul lui Cavallini era pe atunci puţin cunoscut şi numai din mozaicurile de la S. Maria în Trastevere, din care cauză Bertaux s-a putut înşela uşor asupra frescelor studiate. El le-a atribuit şcolii sieneze şi în special lui Pietro Lorenzetti. Dar după descoperirile lui Hermanin la S. Cecilia, problema rezolvată greşit a început să se limpezească. Hermanin a recunoscut în ele urmele evidente ale şcolii lui Cavallini, xemarcând faptul că multe dintre figurile apostolilor din Judecata de apoi, de pildă, păreau de-a dreptul copiate după cele de la S. Cecilia, dar n-ajndrăznit să afirme prezenţa directă a maestrului roman[238]. Bertaux însuşi avea să revină apoi asupra studiului său, admiţând şi el opinia lui Hermanin despre prezenţa la Neapole a şcolii lui Cavallini Dar caracterele acestor fresce, cercetate cu tot mai multă atenţie, au

237 E. Bertaux: Santa Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli nel secolo XIV, Societâ. Napolitana di storia patria, Napoli, 1899.
238 Hermanin, „Le Gal. naz. it.", p. 100— 101.

început să apară mai amănunţit, iar atribuirea a dobândit o precizie din ce în ce mai mare. Venturi, cel dintâi, într-un articol publicat în „L'Arte"[239] şi apoi în *Storia*[240], avea să recunoască în aceste picturi nu numai şcoala, ci şi mâna lui Cavallini însuşi alături de a elevilor săi. El a distins în ansamblul întregii decoraţii trei mâini diferite care lucraseră împreună sub conducerea lui Cavallini: mina maestrului însuşi, a unui elev mediocru şi a încă unuia, probabil sienez, dar nu lipsit de influenţe cavalliniene vădite. Un adevărat „testament pictural", în care romanul grav şi solemn se prezenta cu o dăruire încă necunoscută la el, şi în care Cavallini se identifica total cu arta trecentescă atunci în plină dezvoltare. Opinia subtil argumentată de renumitul specialist era, ca de obicei, foarte convingătoare şi însuşi Hermanin, care în primul său studiu se limitase doar la afirmarea prezenţei şcolii lui Cavallini la Neapole, a admis opiniile lui Venturi în rezumatul publicat mai târziu în Lexiconul lui Thieme[241].

---

239 A. Venturi: Pietro Cavallini a Napoli, în „L'Arte", 1906, p. 117—124.

240 Idem: Storia, Voi. V, p. 153 şi urm.; L'Arte italiana, p. 87 şi urm.

241 Hermanin în Allg. Lexikon der bildende Kunstler, editat de U. Thieme, Leipzig, 1912, Voi. IV,

p. 222—224. Mai citez printre cei ce admit prezenţa lui Cavallini la S. Maria di Donna Regina pe Toesca (Storia, p. 987), care admite însă drept opere sigure ale maestrului doar cîteva figuri mari din Judecata de Apoi; R. Van Marle (La peinture romaine, p. 242 şi urm.) este de părerea celor ce nu vâd în aceste fresce decît şcoala lui Cavallini; în totalitatea picturilor el deosebeşte două mîini, una care ar fi zugrăvit scenele din istoria Mîntuitorului şi legendele sfintelor, iar alta care ar fi executat Judecata, îngerii de deasupra arcului triumfal şi perechile de sfinţi izolaţi; mai ales

această a doua mînă i se pare familiarizată cu arta lui Cavallini; dar umbrele folosite în special

la contururi îi par prea mari şi prea negre, aşa îneît relieful plastic este greoi. Celălalt pictor e mai vulgar. Tendinţa către plasticitate i-a făcut pe amîndoi să cadă în vulgarităţi de forme.

Vom vedea însă mai de aproape în ce măsură aceste fresce pot fi atribuite efectiv lui Cavallini.

Bertaux a făcut în studiul amintit o descriere amănunţită a lor, atât tehnică cât şi iconografică, şi ne putem dispensa de a o face la rândul nostru. Vom insista mai mult asupra caracterelor stilistice, care sunt şi cele mai discutate.

Biserica avea la origine o singură navă, foarte înaltă, terminată cu un cor poligonal, fără nicio împărţire în planuri. Mai înainte însă de a fi terminată, după cum a demonstrat Bertaux, s-a făcut o modificare importantă în interiorul ei: construindu-se un alt cor pentru călugăriţe, cu o extindere neobişnuită şi neprevăzut în primul proiect, s-a împărţit toată biserica în două planuri. Absida poligonală a rămas însă nedivizată, servind pentru ambele planuri. Biserica a fost apoi acoperită cu picturi în cele două planuri şi a fost pictat chiar şi timpanul de la intrare, dar picturile au ajuns doar parţial până la noi.

Mai vechi par să fie cele care, începând din partea de jos a navei înalte, suie până sub acoperiş pe spaţiul cuprins între cele două coruri. Pe peretele lateral din stânga, alături de uşa spre capela Loffredo, o întreagă serie de fragmente cu scene evanghelice şi apocaliptice, adevărate miniaturi abia de câţiva centimetri înălţime, zugrăvite într-o singură culoare gălbuie, executate cu destulă fineţe şi cu tonuri numai de galben, sunt astăzi prea fragmentare ca să mai putem reconstitui ansamblul din care făcuseră parte. Nu vom putea şti cum continuau până la seria de tablouri de deasupra, situate pe acelaşi perete până la tavan. Dar aceste tablouri din partea de sus a bisericii sunt mai bine păstrate şi mulţumită lor ne vom putea da seama de caracterul picturilor.

Între înaltele ferestre gotice se înşiruie în două serii suprapuse şase perechi de sfinţi, mai toţi apostoli şi profeţi, de mărime naturală, ţinând în mâini cărţi deschise

cu versete (il. 65 – 68). În centrul fiecărei perechi se află un palmier, ale cărui frunze se întind către personaje, dând întregului perete un efect decorativ uşor sesizabil. După veşminte sau inscripţii, unii sfinţi pot fi identificaţi, în general, avem un personaj din Vechiul Testament, alături de unul din Noul Testament: sf. Iosif Evreul alături de sf. Petru, Avdie cu un apostol, Ilie cu sf. Toma, Ageu cu sf. Filip sau, în dalmaticile lor caracteristice, sfinţii diaconi Ştefan şi Laurenţiu. Este probabil că aceste picturi, împreună cu cele de jos, au fost executate înainte de construirea celui de al doilea etaj, pentru că sub una din seriile de sfinţi, chiar acolo unde începe plafonul corului călugăriţelor, ultima pereche de sfinţi a fost înjumătăţită de construcţie. Sunt probabil cele mai vechi dintre toate picturile acestei biserici.

— Pe acelaşi perete, în nava superioară, între ferestrele înalte şi faţada interioară a bisericii, o altă serie de picturi acoperă zidul până sus. Acestea sunt probabil posterioare, făcute numai după construirea corului, fiindcă unele scene acoperă şi prima fereastră, zidită chiar după ce a fost construită, pentru a lăsa mai mult loc corului. Sunt douăzeci de despărţituri, divizate orizontal de dungi albe şi roşii cu inscripţii, iar vertical cu coloane cosmateşti răsucite, la fel cu cele zugrăvite la S. Paolo şi la S. Cecilia. În primele cincisprezece despărţituri de sus sunt reprezentate scene referitoare la Patimile lui Iisus. Cele care se mai pot încă recunoaşte sunt următoarele: Cina cea de taină, Spălarea picioarelor, Apostolii dormind în grădina Getsemani, Sărutul lui Iuda, Biciuirea lui Iisus, îngroparea şi plângerea lui Iisus, învierea şi coborârea în Limb, Noii me tangere, Iisus se arată apostolilor, Neîncrederea lui Toma, înălţarea, Coborârea Duhului sfânt[242]. Ultimele cinci scene reprezintă toate episoade din

242 Bertaux a demonstrat că în iconografia şi alegerea acestor scene pictorul a urmat cu fidelitate

viaţa sfintei Elizabeta din Ungaria.

Pe peretele lateral din dreapta, în faţa scenelor de mai sus, alte despărţituri, în cea mai mare parte distruse, reprezintă scene din viaţa sfintelor Ecaterina şi Agnese. Scenele încep de sus, în spaţiul dintre penultima şi ultima fereastră, şi continuă în şiruri verticale până în partea cealaltă a peretelui.

Pe arcul triumfal, în faţa altarului, era de asemenea zugrăvită o slavă de îngeri, distrusă în partea superioară de plafonul construit în secolul al XVI-lea. Fragmentele rămase încă pe arcul din stânga, repictate şi ele în secolul XVI, reprezintă Serafimi cu patru aripi, apoi Tronurile în tunici lungi albe şi etole bogate, ţinând în mâini tronuri mici; mai jos, Puterile şi Domniile, cu globuri albe şi roşii, în sfârşit Arhanghelii cu armuri şi coifuri. Mihail şi Gavril sunt indicaţi şi de inscripţiile gotice de slăvire.

În sfârşit, scena cea mai importantă, care aminteşte mai mult decât oricare picturile lui Cavallini de la S. Cecilia, este Judecata de Apoi, ce acoperă tot peretele interior al faţadei. Iconografia acestei scene merită să ne oprim puţin asupra ei, căci fiind mult mai complicată şi mai bine păstrată, ne poate arăta la ce formule noi ajunsese pictura într-un interval de numai un sfert de secol după frescele de la S. Cecilia.

Întreaga scenă este împărţită vertical în trei câmpuri de cele două mari ferestre gotice ale faţadei. Câmpul din mijloc este găurit sus de roza aflată între cele două ferestre. Aspectul general este mult mai complicat decât cel al Judecăţii de la S. Cecilia. Personaje mai numeroase şi mai înghesuite se înşiruie în grupuri, care nu mai sunt atât de organic legate cum erau cele de la S. Cecilia: marea

---

capitolul LIV din Legenda Aurea de Jacopo da Voragine (De resurrectione Domini). Acelaşi
izvor de inspiraţie a servit dealtfel şi pentru scenele cu Elisabeta din Ungaria. ’

seninătate simplificatoare a pictorului, preocupat acolo nu de amănunte ci de stil, pare de mult pierdută aici şi copleşită de fastul complicat şi puţin impunător al lungilor cortegii din care este compusă scena. Nu s-a păstrat nici schema generală a celor trei planuri orizontale. Numeroase grupuri, toate reprezentate orizontal, se echilibrează greu prin liniile multiple şi neconvergente după care sunt dispuse. În genere, o operă cu mult inferioară celei de la S. Cecilia; stilul logic şi sever al şcolii romane se află în plină decadenţă.

Centrul tabloului este ocupat de figura Mântuitorului, şezând pe curcubeu în obişnuita mandorlă. Braţul stâng, gol până la umăr, ca în ziua Răstignirii, este întins înspre damnaţi cu o rigiditate ameninţătoare. Braţul drept, acoperit, se întinde către fericiţi pentru a-i primi. Nimic însă din privirea extraordinar de inspirată şi interiorizată a chipului lui Cristos de la S. Cecilia. Expresia lui este aici aproape absentă şi lipsită de nobleţea pe care am întâlni ţ-o în cealaltă pictură. Un Cristos aproape indiferent, în care nu se mai simte mâna unui mare artist. De ambele părţi, în postură de rugăciune, Fecioara şi Ioan Botezătorul în picioare, iar deasupra, în dreapta Mântuitorului, sub roza unde se termină scena, un heruvim cu aripile întinse, cu platoşă şi înarmat. La stânga, echilibrând insuficient această singură figură, cei trei patriarhi, Isac, Avram şi Iacob. Sub Iisus, în mijlocul tabloului, se vede crucea înaltă, ridicată pe un altar înconjurat de douăzeci şi patru de copii îmbrăcaţi în alb. În dreapta crucii, un înger anunţă din trâmb iţă învierea. În stânga două grupuri de patru personaje, care ţin în mina suluri cu inscripţii acum ilizibile. Sunt primii primiţi în paradis, iar doi dintre ei sunt indicaţi de numele scrise deasupra: DAVID, apoi SET, FILIUS ADAM, o figură nudă purtând pe umăr o cruce, un bătrân, etc. Apoi îngerii, suflând în trâmbiţe sau desfăşurând suluri mari, încheie tabloul până la scena de

jos cu învierea morţilor, reprezentată cu abundenţă de amănunte. Goi, înghesuiţi la întâmplare şi zugrăviţi sumar, morţii se văd ieşind din pământ, din ape, din pântecele monştrilor marini, ale fiarelor sau ale păsărilor. În stânga, cei aleşi, cu trupurile ieşite doar pe jumătate din pământ, îşi îndreaptă faţa către Mântuitor, rugându-se. Unul dintre ei, cu braţele în jurul gâtului unui înger, e ridicat la cer, pe când în dreapta se văd păcătoşii alungaţi de un arhanghel îmbrăcat cu platoşă.

De o parte şi de alta a ferestrelor, la înălţimea lui Iisus, este reprezentat Tribunalul suprem, solemn dar tot atât de înghesuit şi puţin impunător; figurile amintesc totuşi destul de mult pe cele de la S. Cecilia. Pe lângă cei doisprezece apostoli aşezaţi în strane (il. 69), s-a adăugat acum grupul profeţilor, care, în picioare şi mai mici, ţinând în mina suluri, sunt rânduiţi în spatele apostolilor. Iconografia de la S. Cecilia nu e mult modificată. Apostolii au aceleaşi simboluri ale martiriului, la care se adaugă acum cărţi deschise ţinute pe genunchi. Aproape toate chipurile reiau trăsături cunoscute. Chiar şi stranele în care şed personajele sunt zugrăvite întocmai ca acelea de la S. Cecilia. Numai ordinea apostolilor e modificată. În orice caz, grupurile acestea ar fi de ajuns ca să convingă imediat de legătura nemijlocită a picturilor de aici cu opera lui Cavallini de la Roma. Totuşi mai puţin aglomerată şi poate mai nobil concepută va fi fost acolo armata îngerilor, care aici e înghesuită de o parte şi de alta deasupra Tribunalului. Sunt aceleaşi cete – de data asta mai numeroase şi desfăşurate pe o întindere mai mare – pe care le-am văzut şi pe arcul triumfal.

Restul picturii reprezintă la stânga, sub stranele apostolilor, procesiunea solemnă a celor aleşi pentru paradis, iar la dreapta învălmăşeala din infern. Aici, iconografia de la S. Cecilia este total schimbată. Scena intrării în Paradis, mai cu seamă, e reprezentată cu un fast

deosebit. Şirul fericiţilor, în grupuri mari, înaintează în patru serii suprapuse. Procesiunea nu mai suie, ca la S. Cecilia, ci coboară către cetatea Raiului, reprezentată jos cu ziduri înalte şi crenelate şi cu poarta mare prin care se văd, între şiruri de palmieri, trei patriarhi aşezaţi şi ţinând fiecare la piept un suflet ales. Primii care se apropie sunt copiii şi bătrânii, conduşi de îngeri şi precedaţi de însuşi Mântuitorul şi de Fecioară, îmbrăcată ca o regină. Iconografia secolului al XIV-lea a adăugat Fecioarei şi simbolul crinului pe care îl ţinem mină. După aceştia urmează grupul femeilor – o regină precedată de călugăriţe şi principese, iar după ele un alt grup de mireni, bărbaţi şi femei, în jurul unui rege cu coroană. Deasupra, un cortegiu compact de numeroşi sfinţi, care pot fi recunoscuţi după costume sau după inscripţii. Sfinţii diaconi Laurenţiu şi Ştefan, apoi sf. Bernard, sf. Francisc, sf. Ieronim etc., iar printre ei, sfinţii patroni ai casei de Neapole, Ludovic Rex, cu coroana de crini şi globul, şi sf. Ludovic episcop de Toulouse în odăjdii. În sfârşit, ultima serie reprezintă poate pe fericiţii din Vechiul Testament, în mijlocul cărora e aşezat Moise cu cartea şi cu toiagul în mină, reprezentat ca apostolii din jurul lui Iisus.

Infernul este o învălmăşeală de arhangheli înarmaţi şi ameninţători, de trupuri goale de păcătoşi, târâţi de şuvoiul de foc şi purtând pe piept tăbliţe cu numele păcatelor săvârşite, de diavoli păroşi cu aspect monstruos, care trag cu cângi în râpe trupurile contorsionate. Grupurile damnaţilor sunt înghiţite de nenumăratele guri ale unui balaur, alături de care veghează arhanghelul Mihail, ţinând într-o mină o balanţă iar 111 cealaltă suliţa cu care împunge dihania. Dedesubt, infernul e reprezentat ca o cetate crenelată, în care se văd lucind doi ochi monstruoşi. Totul stăpânit de o indescriptibilă violenţă, în culori de galben şi galben-roşcat care sporesc efectul, impresionând şi prin desenul stângaci şi deformat care

accentuează viziunea de groază a ansamblului. Ceva din halucinantul sentiment dantesc trecuse desigur prin sufletul acestui artist.

Dar această transformare radicală a iconografiei, modernizată şi tinzând să impresioneze printr-o mulţime de amănunte şi inovaţii, poate fi întâlnită nu numai în scena Judecăţii de Apoi, ci şi în toate scenele din Evanghelie care se află în biserică. O comparaţie oricât de superficială cu frescele de la Assisi ar putea lămuri imediat complicata transformare de concepte pe care a suferit-o şcoaja romană în timpul celor aproximativ patruzeci de ani ce despart aceste două cicluri. \ echiul tradiţionalism oficial, care ţinuse atâta vreme şcoala romană subinfluenţa a-aică directă a frescelor şi mozaicurilor din bazilicile Romei, era părăsit aproape cu totul, invadat de giottismul ce pătrundea încet dar sigur în toată arta italiană, poate chiar mai înainte ca faima lui Giotto să se fi generalizat. Nu e nevoie să descoperi prezenţa florentinului sau a discipolilor săi, pentru a recunoaşte în aceste opere spiritul nou, altfel inexplicabil doar prin influenţa mentalităţii romane. Un sentiment proaspăt de umanitate, de întoarcere la realitatea dramei evanghelice – pe care până atunci arta romană se mulţumise să o redea în formulele ceremonioase şi reci ale trecutului – iese la iveală în aceste scene. Compoziţii noi, inspirate nemijlocit din realitatea înconjurătoare, personaje numeroase, îmbulzite şi agitate, în mulţimi mişcându-se pătimaş, tumultuos, cu expresii vii de durere, de curiozitate, de mirare, scoase nu dintr-o iconografie convenţională, ci din însăşi viaţa contemporană şi profană, te fac parcă să asişti la desfăşurarea dramatică a vreuneia din acele reprezentaţii sacre la care artistul va fi asistat pe străzile Romei. Până şi siluetele arhitectonice amintesc scenariul realist al cetăţii sacre: câte o campanilă romană profilată pe cer, vreun monument rotund şi masiv, amintind de

departe Castelul Sant' Angelo, sau zidurile crenelate din jurul cetăţii, asemenea Zidurilor Aureliane din Roma. Urma florentinismului este însă vizibilă şi în aceste arhitecturi, pe care pictorul nu le inventa cu totul. Multe faţade ale palatelor care împodobesc scenele cu graţioasele lor ferestre în două arcade trilobate şi cu logiile de sus, apoi faţadele gotice ale bisericilor, care nu se puteau vedea la Roma, porticuri arcuite şi înalte, reproducând modele din arhitectura contemporană, sau interioare secţionate, împodobite încă în mod roman, dar amintind mai mult decoraţiile giotteşti de la Assisi decât pe cele de la S. Maria în Trastevere *x*, sunt semne evidente ale acelui scenariu realist, pe care la Florenţa, la Siena sau altundeva noii artişti îl învăţaseră chiar de la Giotto. O naraţiune lungă şi dramatică, impresionantă prin mişcarea ei, prin zbuciumul şi învălmăşeala teatrală de mulţimi atât de realist văzute, iată ce sunt aceste fresce concepute într-un spirit total diferit de cel al vechii picturi cavalliniene: un spirit nu mai puţin depărtat de adevăratul caracter cavallinian duccentesc, decât acea Plângere a lui Iisus, de pildă, j-e care un pictor foarte apropiat de cel din Neapole o reprezenta în seria de fresce văzute la Assisi. Şi acolo patetismul şi realismul trecentesc sunt în contrast total cu arta mult mai puţin îndrăzneaţă, încă destul de tradiţională din Duccento.

Fireşte, nu este cazul să vorbim nici acum de un contact direct al maestrului roman cu Giotto în persoană. Spiritul giottesc de care am amintit, nu este chiar *maniera* lui Giotto sau a şcolii sale[243]. Giottismul este la începutul secolului al XIV-lea un concept atât de irezistibil, încât poate fi întâlnit nu numai în arta florentină, ci în toată

243 E cazul să amintim că dintre cercetătorii mai vechi, Cavalcaselle întrevăzuse deja în aceste picturi caractere giotteşti. Nu le atribuia însă nici el lui Giotto, ci unor urmaşi din prima jumătate a secolului al XlV-lea, pe care îi credea napolitani. Cavalcaselle: Storia, Voi. IV, 1887, p. 332-334.

pictura italiană care putea avea pe atunci vreun contact cu Florenţa. Nici Siena nu putea rămâne imună de influenţa năvalnică a acestui spirit. Valul îşi face simţite efectele. Urmele şcolii sieneze sunt destul de vizibile cât să se poată observa chiar de la început originea neîndoielnic sieneză a unora dintre elevii lui Cavallini la Neapole. Prin mijlocirea lor însă, adânca transformare a picturii artistului roman va creşte şi mai mult. Tradiţionalismul maestrului acum bătrân, era modificat cu atâta insistenţă, încât el însuşi a trebuit să cedeze. Şi dacă n-ar fi fost asemănările evidente în desenul figurilor acestor personaje cu cele ale figurilor sale din Roma, nu ne-ar fi rămas nicio altă posibilitate de a identifica aceste opere drept cavalliniene.

Cavalliniene, dar în ce măsură? Să fie chiar penelul maestrului? Şi în toate scenele acestea? Iată un lucru mai greu de crezut. Culorile singure ar fi de altfel suficiente pentru a împiedica chiar de la prima impresie această presupunere. Bătrâneţea putea aduce decăderea artei sale, dar nu şi a tehnicii lui. Iar tehnica tuturor acestor fresce este absolut inferioară. Cât de desăvârşit maestru al frescei fusese Cavallini se poate vedea încă din picturile de la S. Cecillia în Trastevere. Culorile nuanţate cu atâta exactitate, sobre şi totuşi nu mai puţin strălucitoare, se păstrează până astăzi proaspete ca în prima zi. Prin ce inexplicabilă lipsă de atenţie putea un tehnician ca acesta să execute picturi care să se descompună în asemenea măsură, ca acelea de la Neapole? Căci nu este de crezut că au fost făcute de la început în tonurile uniforme de galben şi negru, cum apar acum. Mâini nepricepute, lipsite de secretul acelei tehnici desăvârşite pe care o admirăm încă în picturile lui Cavallini de la Roma, vor fi pictat aceste fresce care acum fac o ciudată impresie de pete luminoase pe un ecran negru. Bertaux, când le-a examinat, a crezut că au fost executate cu aceeaşi tehnică bizantină pe care o folosise şi Cimabue în frescele sale de la Assisi,

descompuse şi ele până au ajuns ca un negativ-fotografic. Picturile de la Neapole nu sunt azi degradate până la această totală inversare a culorilor, dar nu dovedesc că autorul lor avea mai multă pricepere în prepararea culorilor şi în impregnarea tencuielii. E cert că aceasta nu putea fi mâna lui Cavallini.

Dar îndoiala în privinţa prezenţei lui devine şi mai serioasă dacă examinăm atent figurile acestor scene. Nu se poate nega că chipurile lor prezintă o asemănare izbitoare cu figurile pe care le cunoaştem de la S. Maria în Trastevere şi de la S. Cecilia. Nu este vorba doar de un aer de familie, ci de o asemănare persistentă şi spontană, pe care nu o putea obţine un simplu discipol al lui Cavallini. Totuşi, această e\aşi identitate a liniilor nu e susţinută şi de celelalte particularităţi stilistice şi nici de expresiile mult atenuate şi lipsite de vigoare ale acestor personaje. Iată figura sfântului Toma (il. 65), din seria de perechi de sfinţi de pe peretele din stânga, unde asemănările cu apostolii de la S. Cecilia sunt cel mai evidente, Este, fără îndoială, figura unui efeb cavallinian. Aminteşte cele mai frumoase chipuri ieşite altă dată de sub penelul maestrului, atât prin liniile lui caracteristice, cât şi prin proporţii. E frate bun cu apostolul cel tânăr care se află la S. Cecilia, ultimul în dreapta Mântuitorului. Totuşi detaliile nu ne îngăduie să vorbim de identitate. Părul atât de îngrijit zugrăvit acolo, este şi aici tratat cu aceeaşi metodă a detaliului, dar nu cu aceeaşi răbdare. Toată faţa rămâne prea puţin accentuată, în special din cauza umbrelor, adâncite puternic la S. Cecilia, tratate mult mai slab aici. Am căuta zadarnic relieful gurii şi al nasului şi cutele accentuate °chi-o altă particularitate ne poate da siguranţa că o mină diferită urma poate desenul maestrului: felul în care este pictat nasul. După cum ne amintim, la Cavallini conturul era parcă plat şi sfârşea între sprâncene cu un fel de triunghi neted. Sprâncenele se reliefau astfel,

curbându-se în arcuri puternice, până atingeau aproape părul de la tâmple. Figura de la Neapole nu mai prezintă această particularitate, care nu este atât a desenului, cât a stilului penelului. Nasul, mai arcuit, are conturul rotund şi se leagă de sprâncene fără niciun fel de aplatizare, iar sprâncenele, mai puţin depărtate, se arcuiesc mai scurt, lăsând tâmplele mult descoperite. Toate acestea sunt particularităţi care se pot verifica pe rând în figurile scenelor de aici şi mai cu seamă în figurile apostolilor din Judecată, atât de asemănători totuşi cu apostolii de la S. Cecilia. Dar deosebirile nu se limitează la aceste amănunte ale feţelor; ele sunt vizibile şi în ceea ce era foarte important la S. Cecilia: veşmintele personajelor. Impresia de forţă statuară este aici mult atenuată, deşi desenul păstrează încă nobleţea liniilor maestrului. Culorile se întind cu acele tonuri restrânse de negru şi galben, care nu izbutesc să obţină obişnuitul relief al figurilor lui Cavallini. Este desigur o decadenţă a adevăratului stil cavallinian, care nu poate fi pusă cu totul pe seama maestrului.

Venturi deosebea trei mâini în compoziţia acestor picturi[244]. Mina maestrului însuşi, în scenele de sus ale pereţilor laterali, precum şi în partea superioară a Judecăţii de Apoi. În special coloritul, care dă la iveală ici şi colo roşul preparaţiei şi verdele vreunei figuri alterate, îi pare neîndoios de mâna lui Cavallini. Este o arfă „puternică şi sumbră”, care-i aminteşte perfect picturile de la S. Cecilia. Apoi, în contrast cu Cavallini, găseşte prezenţa unui artist „poate sienez”, dar influenţat de Cavallini, cel cu tonurile de galben deschis, spălăcit, identificat de el în zona inferioară a peretelui din stânga şi în scenele din viaţa sfintei Elizabeta din Ungaria. În sfârşit, atribuie unui al treilea pictor, discipol direct al maestrului, picturile de pe arcul de triumf, precum şi partea de jos a Judecăţii de Apoi. Figurile sale sunt caracterizate de gurile

244 Ventr.ri, în „L’Artc”, loc. cit., p. 121 şi urm., şi Storia, V, loc. cit.

strâmbe, cu buza de jos şi bărbia proeminente „ca nişte guri de gargui”.

Este incontestabil că mai multe mâini au executat diferitele cicluri ale acestor fresce. Mai problematică e însă participarea susţinută a lui Cavallini la executarea lor. Cele care ni se par mai neîndoielnic cavalliniene sunt perechile de sfinţi de pe peretele sting, precum şi apostolii din Judecata de Apoi. Desenul lor ar putea justifica presupunerea unor cartoane sau poate chiar a unor schiţe pe perete datorate maestrului însuşi, pe atunci foarte bătrân. Rare excepţii, ca sfântul reprodus în il. 66, ar putea da naştere chiar presupunerii unei colaborări parţiale la pictura pe zid. În general însă, aceste figuri par mai degrabă desenate de Cavallini şi pictate apoi de un elev destul de mediocru.

Scenele Patimilor lui Iisus sunt cele mai bune dintre toate, dar autorul lor, fără îndoială un discipol destul de apropiat al maestrului, pentru că poate păstra încă toate tipurile lui caracteristice, este totuşi influenţat adânc de giottismul xăspândit probabil şi la Roma în acea vreme. Acestui discipol trebuie să-i atribuim în orice caz concepţia acelei reprezentări dramatice şi pătimaşe, în care a fost probabil destul de mult influenţat şi de exemplul teatrului religioas contemporan, care aducea în scenă asemenea mulţimi agitate. Ne lipsesc documentele pentru a putea judeca dacă această concepţie i-a fost transmisă şi prin intermediul lui Cavallini. Frescele mai vechi ale maestrului nu ne-ar face să o presupunem. Cine ştie însă dacă bătrâneţea nu I-o fi împins şi pe Cavallini la o transformare profundă a concepţiei sale artistice în faţa noului spirit victorios în artă. În orice caz, aceasta e prima dată când putem constata în pictura romană o renunţare totală la tradiţionalismul tenace, păstrat atâta vreme intact în bazilicile romane.

Vom mai avea de distins încă cel puţin doi pictori în

restul frescelor de aici. Unul, cel considerat de toţi drept sienez, şi care în istoriile sfintelor Elizabeta, Ecaterina şi Agnese, a creat figuri de o graţie puţin obişnuită în arta lui Cavallini. E destul să comparăm femeile din scena înălţării la cer a sfintei Agnese, de pildă, cu figurile feminine din alte cicluri, pentru a observa nuanţa de eleganţă şi graţie suplă a sienezului. El nu poate fi în niciun caz identificat cu pictorul care a lucrat la arcul de triumf şi la partea de jos a Judecăţii, în care spiritul roman al lui Cavallini se simte îndeaproape, dar la un artist destul de mediocru.

Aşadar, şcoala lui Cavallini şi chiar arta maestrului îşi trăiau ultimele momente în aceste fresce, care mai mult decât un „testament", sunt o decadenţă. Ceea ce mai rămânea cavallinian în ele erau trăsături secundare, insuficiente pentru a menţine o şcoală activă. O rămânere în urmă, prea puţin aptă pentru dezvoltări şi fecundări noi, îi punea în condiţii de inferioritate evidentă în faţa spiritului tineresc şi năvalnic care se trezea în artă. La Roma, atât cât a durat vigoarea maestrului, am putut urmări rezistenţa încă creatoare a conceptului tradiţionalist roman în faţa inovaţiilor tot mai generalizate în restul unei italiene. Dincolo de Roma însă şi în special în această nouă generaţie, care desigur nu mai era susţinută de convingerea viguroasă a maestrului, el se lăsa – opleşit şi transfigurat. În orice caz, în picturile de la Neapole nu mai găsim nimic din energia activă a unei şcoli în plină dezvoltare, ci doar o ultimă etapă, înaintea dezagregării care acum nu mai putea întârzia.

Frescele de la Neapole n-au putut încă şi datate cu preciz*ie-n*. Lipsesc orice documente în privinţa lor. S-ar putea deduce, după monografia lui „Bertaux, că au fost executate după 1316. Oricum, în 1320 erau terminate, din moment ce se isprăvise întreaga biserică X. Dar pe Cavallini îl vom mai întâlni şi după această dată, lucrând în împrejurări ce pot fi determinate chiar cu oarecare

precizie. Informaţia lui Ghiberti aminteşte de încă o operă a lui de care nu ne-am ocupat: „La San Pagolo era de mozaic faţada din faţă”[245]; iar după Ghiberti, codicele Magliabecchian, ca şi Văsari, repetă neschimbat acelaşi lucru[246]. Informaţia a trecut apoi şi la Torrigio şi la Martinelli[247], ca şi la ceilalţi care s-au mai ocupat de bazilică. Ugonio, care cercetase stemele de pe faţadă „nu pomenea de Cavallini, dar afirma că lucrarea trebuie să fi fost executată sub Clemente al VI-lea sau Grigore al XI-lea, care în 1376 a readus sediul papal de la Avignon la Roma. [248]în realitate, stema lui Clemente al VI-lea comemora doua. r o restaurare târzie a acelui mozaic. Originea lui avea să fie dovedită doar mai apoi, de Severano, care a găsit menţionată lucrarea într-o bulă datată din Avignon, la 31 ianuarie 1321, prin care Ioan al XXII-lea lua anumite măsuri pentru ca lucrarea să nu rămână neterminată. [249]în orice caz, ea trebuie să fi durat mult mai mult, din moment ce în 1323 se mai executau încă reparaţii la bazilică, iar în 1325 se pare că era încă vorba de completarea mozaicului neterminat.[250]

---

245 Ghiberti, loc. cit.

246 C. Frey: II codice magii abecchiano, p. 57. Vasari, loc. cit., p. 538.

247 Martinelli: Roma ex ethnica sacra, p. 275.

248 Ugonio: Historia, p. 234—235.

249S everano: Memorie sacre, p. 397—398: „Cum itaque, sicut accepimus, in facie majoris Ecclesiae . . .quodam opus mosaicum sit inceptum, ne ob expensarum defectum . . .dictum opus. imperfectum remanere contingat, vel nimium retardetur, ' omnes oblationes et redditus pro- venientes de majori altari ejusdem ecclesiae praedicto operi usque ad quinquennium . concedi- mus.” De Rossi a publicat şi inscripţia care însoţea altădată pe mozaic portretul papei, reprezentat în genunchi în faţa lui Ioan Botezătorul: „SANCTISSIMUS PR ET DNS IOHS XXII PAPA QUI FECIT FIERI PRESENS OPUS”. De Rossi: Musaici, explicaţiile la pl. 41.

250 Transcriu aici aceste note, care par să fi scăpat atenţiei cercetătorilor, din manuscrisele Monseniorului Galletti, păstrate în Biblioteca Vaticană: Manoscritti del diligentissimo Monsignor Gal- letti

Din desenele anterioare incendiului din 1823[251], care ni s-au păstrat, nu T>utem deduce decât vag cum va fi arătat această opera. În partea de sus a mozaicului era reprezentat Mântuitorul în slavă, într-un medaljăre îngeri iar în stânga simbolurile celor patru evanghelişti. În partea de] os între ferestre, se vedeau de la stânga la dreapta sf. Pavel în picioare, cu sabia n mină[252], apoi Fecioara şezând cu pruncul la sân, iar deasupra lebenda. Aeb *Cocli Mater Omnium*; în sfârşitsf. Ioan Botezătorul, în picioare, iar în faţa lui, în genunchi, papa Ioan al XXII-lea.

„După incendiul din 1823 au rămas din această lucrare doar câteva fragmente neînsemnate, care n-au mai fost restaurate. S-au păstrat numai două, dar în asemenea stare, încât sunt inutilizabile pentru cei ce ar vrea să recunoască în ele stilul lui Cavallini. Unul dintre aceste fragmente a fost recompus în 1836 în mozaicul din absida bisericii; celălalt a fost introdus în 1840 m mozaicul restaurat pe arcul de triumf al Gallei Placidia. Sunt singurele urme ale unei opere care ar fi fost extrem de preţioasă, pentru că am fi putut vedea în ea ultima evoluţie

---

della Congregazione Casinense e Vescovo in partibus di Cirene. Cod. Vat. lat. 7953, T.I, p. 13: „Johannes XXI [recte XXII] anno 1323 miile florenos de Florensia deponit pro reparandis aedificiis monrii S. Pauli de Urbe"; p. 14: „Johannes XXI [recte XXII] anno 1325. Oblationes provenientes de majori altari ecclesiae. S. Pauli ad quinquennium adsignat pro complend. oper musivo. Evident, este vorba de aceleaşi lucrări la faţadă care, începute înainte de 1321, nu

fuseseră încă terminate în 1325. Informaţii despre această lucrare se găsesc si în Cod. Vat. lat
9672, fila 61, şi Cod. Vat. lat. 9023, fila 133- 134. în Cod. Vat. lat. 5407, fila 63,' Ciacconio a lăsat şi o acuarelă care reprezintă portretul papei Ioan al XXII-lea înfăţişat pe mozaic. Acelaşi desen se găseşte şi în Cod. Vat. lat. 6780. ’ ’ '

251 Cel mai bun dintre ele si mai exact este cel publicat de N.M. Nicolai: Della Basihca ăi S. Paolo,

252R oma 1815, pl. VI. GraVură de Mocchetti după desenul lui Ruspi.

–

a acestui artist. Ele şi-au pierdut însă atât de mult caracteristicile, încât nu s-ar mai putea încerca o judecată stilistica pe baza loi.

Cariera lui Cavallini s-a încheiat. Nu putem şti cu siguranţă nici de la bioorafii lui mai vechi, nici din ceea ce s-a putut descoperi mai târziu, dacă a mai lucrat la altă operă după aceste mozaicuri. În 1325, când se vorbeşte pentru ultima oară de mozaicurile de la S Paolo, el trebuie să fi ax ut pioximat 75 de ani vârsta la care şi Văsari admite, în prima sa ediţie aata morţii maes ţiului roman. Cu toate acestea, în a doua ediţie corecta: „În cele din urmă a murit la Roma în vârstă de 85 de ani, din dureri de şale pe care le-a căpătat zugrăvind pe zid, din pricina umezelii şi făcând necontenit aceasta munca, fiefurile sale au fost din 1364. A fost înmormântat S. Paolo afară din Roma, cu cinste şi cu acest epitaf:

„Quantum romanae Petrus decus addid.it urbi Pictura, tantum dat decus ipse polo[253].

Pe ce baze a dat Văsari aceste indicaţii, şi pe ce baze a făcut corectările din ediţia a doua, rămâne şi acum o enigmă[254]. Nicio sursă nu pare să-i fi îndreptăţit. Dacă ţinem însă seama de multele fantezii ale scriitorului aretru, am putea crede mai degrabă că au fost inventate. În orice caz, cercetările n-au putu confirma veracitatea lor. Aceeaşi eroare, provenita desigur tot din Văsari, trebuie să fie şi în notiţa semnalată de dr. De Nicola, care a găsit într-un co îce din secolul al XVII-lea de la Vatican[255], date asupra morţii lui Cavallini, identice cu cele din prima ediţie a lui

253 De Rossi observa că pentru prima dată la Roma, sf. Pavel era reprezentat cu sabia m nuna. în realitate, Cavallini introdusese acest mod de a-l înfăţişă pe sf. Pavel şi m alte reprezentări, ca e pildă la S. Cecilia. Aceasta e poate o indicaţie în plus pentru paternitatea sa m privinţa mozaicului de la S. Paolo.

254 cS’culînd datele lu^Vasari din cele două ediţii, viaţa lui Cavallini ar fi cuprinsă între anii 1269

255s i 1344, sau 1279 şi 1364. . . . .,

Vasari?. Venturi le-a admis fără a releva originea lor evident vasariană[256], iar de curând le-am găsit acceptate şi în lucrarea recentă asupra lui Cavallini a lui Emilio Lavagnino[257]. Desigur o scăpare din vedere care se corectează de la sine.

Oricum, din ceea ce am putut controla până acum, ar putea fi justificată părerea că, aproximativ între 1250 şi 1330, este cuprinsă toată cariera maestrului roman. Cavallini supravieţuia deci cu mult generaţiei sale, care se stinsese către 1300. Dar prelungirea activităţii lui şi în Trecento nu însemna totuşi o victorie asupra timpului. Spiritul nou, atât de revoluţionar, cucerise sub ochii săi Roma tradiţionalistă. El însuşi, în ultimii ani, trebuie să fi simţit cât era de irezistibilă această mişcare în care era prins fără voia lui. Epoca eroică de la S. Maria în Trastevere şi de la S. Cecilia era în orice caz atât de departe, încât aproape nu se mai putea recunoaşte în operele elevilor săi. Şcoala lui Cavallini trăia astfel, împreună cu maestrul, ultimele sale momente. Vom încerca, în cele ce urmează, să schiţăm acest destin al ei, în care vom recunoaşte însă neîncetat destinul maestrului însuşi.

Şcoala Sui Cavallini.

O activitate atât de lungă şi valoroasă nu putea rămâne desigur fără influenţă asupra contemporanilor. Atâtea opere care trădează în mod evident această influenţă, definesc limpede o şcoală cavalliniană, pe care o vom întâlni nu numai la Roma, ci şi în afara ei, până la Neapole, până în Umbria, sau chiar, cum a dovedit Raymond Van Marle, până la Rimini, unde stilul roman se încrucişa cu caracterul maeştrilor locali[258]. Văsari însuşi

256 Venturi: Storia, V, p. 167.

257 E. Lavagnino, loc. cit., p. 306.

258 R. Van Marle: La scuola di Pietro Cavallini a Rimini, în „Bollettino d'Arte”, 1921, p. 248 şi urm.

vorbea de altfel mereu de o asemenea şcoală, totuşi fără a o putea încă defini; căci acel Giovanni da Pistoia despre care asigură el că a fost elevul lui Cavallini[259], nu era fireşte un indiciu suficient pentru a-l îndruma pe calea cea bună. O şcoală a lui Cavallini exista totuşi, iar urmele ei se descoperă azi tot mai clare. Discipoli direcţi, sau uneori şi fără un contact nemijlocit cu maestrul, dar sub influenţa lui, îi asimilează principiile, îi adoptă stilul, prelungindu-i influenţa până în Trecento. În mijlocul florentinismului, care nu avea să întârzie a invada până şi Roma, acest filon de romanitate se refugia uneori în provinciile depărtate, unde influenţele locale aveau să-i dizolve încetul cu încetul. Reflexele lui nu rămân nici acolo mai puţin caracteristice. Dar destinul şcolii romane, definitiv limitat la cariera lui Cavallini, nu mai prezintă în aceste manifestări disparate decât supravieţuiri fără vigoare, incapabile de o adevărată fecunditate. Ba chiar, pe la mijlocul secolului al XIV-lea, şcoala cavalliniană poate fi socotită definitiv epuizată. Ea n-a reuşit să creeze un curent în sensul larg al cuvântului. Oricum, va fi interesant să o urmărim, pentru că vom recunoaşte încă o dată în ea, ca într-o repetare ceva mai slabă, evoluţia lui Cavallini însuşi, reflectată în diferitele ei etape. Ne vom limita la operele mai importante, în care vom putea descoperi cu mai multă evidenţă contactul direct cu maestrul, lăsând în grija unor studii speciale pe acelea ce prezintă raporturi mai speciale.

Văsari pomenise, în scurta lui prezentare, de unele lucrări ale lui Cavallim şi la S. Maria în Aracoeli: câteva scene deasupra uşii sacristiei şi faimoasa frescă din absida cea mare, reprezentând pe împăratul Octavian cu Sibila, pe care el o considera „cea mai bună operă făcută de el în

259 Vasari, loc. cit., p. 543. Ibid, nota lui Milanesi. Despre Giovanni da Pistoia, vezi şi Cavalcaselle,

oraşul acela”[260]. Baldinucci, repetând informaţia lui Văsari, afirma că în 1659, pictura se mai putea vedea într-o lunetă a refectoriului mănăstirii[261]. De atunci, s-a pierdut. Totuşi, multele erori ale lui Văsari în ce priveşte atribuirile lui Cavallini, precum şi tăcerea lui Ghiberti în privinţa unei lucrări a acestuia la Aracoeli, ne fac să nu prea avem încredere în această tradiţie vasariană. Judecând după ceea ce mai există astăzi la Aracoeli, prezenţa lui Cavallini acolo nu poate fi suficient dovedită[262]. Dar urmele şcolii sale se pot totuşi întâlni, şi ele sunt destul de interesante pentru a ne face să ne oprim o clipă asupra lor[263].

Deasupra uşii de intrare, către piaţa Capitoliului, se află o lunetă cu un mozaic ce reprezintă într-un medalion bustul Fecioarei cu pruncul în braţe, având de o parte şi de alta doi îngeri care ţin nişte sfeşnice (il. 70 – 71). Mozaicul

---

260 Vasari, ibid, p. 537: . a fost primul care clapă el [după Giotto] a luminat această artă
şi caro a început să arate că n-a fost un discipol nedemn de un asemenea maestru, cînd a pictat la Aracoeli, deasupra uşii sacristiei, cîteva istorii care astăzi sînt prăpădite de timp...”; şi p. 539: ,, . . . dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraş a fost în biserica Aracoeli pc Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari, pe Fecioară cu pruncul în braţe, înconjurată de un cerc dc soare, iar jos, împăratul Octavian adorîndu-1 pe Isus Cristos pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decît celelalte în această ■operă, aşa cum s-a spus în alte locuri, pentru că acelea care se afla pe bolţi sînt mai puţin atinse de praf decît cele care se fac pe faţade ...”

261 Baldinucci, op. cit., T. ÎI, p. 11. Fresca a fost probabil desprinsă de pe zid în 1561, cînd s-au executat restaurări importante în biserică, sau în 1565, cînd Niccolo Trometta din Pesaro făcea un contract pentru noile picturi. Vezi P. Casimiro Romano: Memorie istoriche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli, Roma, 1736, p. 30 şi 141.

262 F. Titi mai vorbea dc unele fresce ale lui Cavallini în capela familiei Boccapaduli, tot în Aracoeli (op. cit. p. 208), dar inexactitatea afirmaţiei a fost dovedită de P. Casimiro Romano, ■op. cit. p. 188.

263 Vezi Apendicele II.

a fost aşezat deasupra uşii de Alessandro Mattei[264], şi a suferit până acum diferite restaurări. Dar aşa cum este, trădează încă îndeajuns stilul cavallinian, reprezentat poate aici de unul dintre cei mai buni discipoli ai maestrului[265]. În orice caz, un discipol al cărui stil se leagă direct de maniera lui Cavallini de la

S. Maria în Trastevere. Medalionul din tabloul votiv al acestei biserici oferă un termen de comparaţie convingător. Nu numai tipurile, atât al Fecioarei cât şi al lui Iisus, au aceeaşi înfăţişare robustă pe care ne-am obişnuit să o vedem în arta maestrului; nu numai subiectul este o repetare aproape identică (cu singura variantă a poziţiei pruncului), dar până şi amănuntele dau la iveală corelaţia dintre cele două tablouri. îmbrăcămintea Fecioarei, franjurile atârnând de pe mâneca dreaptă, sau modul de a desena şi a lumina cutele îmbrăcăminţii pruneului, dezvăluie acelaşi procedeu în ambele mozaicuri. Ceva mai multă fineţe în liniile figurilor ne-ar fi îndemnat poate să atribuim această operă lui Cavallini însuşi, de care oricum, rămânea foarte apropiată. Stilul mozaicurilor de la S. Maria în Trastevere ne îngăduie chiar să o datăm cu toată certitudinea ca posterioară anului 1291, în orice caz, din ultimul deceniu al secolului. Aşadar, cea mai bună perioadă a maestrului, reprezentată de unul dintre cei mai buni discipoli ai săi23.

---

264 Inscripţia, lizibilă şi astăzi, este: ALEXANDER MATTAEIUS FIERI FECIT. MDLXIIII. Vezi şi P. Casimiro Romano, op. cit., p. 29.

265^ Toţi istoricii sînt de acord să vadă în acest mozaic o operă de şcoală romană de la sfîrşitul
secolului al XlII-lea. Dar în privinţa unei atribuiri mai precise, părerile sînt împărţite; Cavalcaselle vede în ea o operă a şcolii cosmateşti din timpul cînd vechea manieră fusese transformată prin influenţa lui Giotto {Cavalcaselle, loc. cit. p. 90). Specialişti ca Toesca au atribuit-o pînă la un punct lui Torriti, din aceeaşi serie de artişti (Storia, p. 981). în sfîrşit, şcolii lui Cavallini a atribuit-o cu drept cuvînt Ravmond Van Marle: La peinture romaine, p. 241.

Ceva mai târzii, şi datorate unor elevi tot atât de apropiaţi, dar nu prea talentaţi, sunt frescele destul de cunoscute din sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia. Cristofani a atras atenţia asupra lor încă din 1907, într-un articol publicat în „L'Arte", fiind de părere că se recunoaşte în ele mâna lui, Cavallini însuşix. Frescele au fost apoi studiate mai de aproape de W. Bombe care, dând o descriere completă a lor, le-a atribuit doar unui imitator destul de grosolan al lui Cavallini[266]. Tot unui discipol al maestrului roman le-a atribuit apoi şi E. Jacobsen[267], pe când Wilpert adăuga şi unele observaţii asupra asemănărilor iconografice dintre aceste fresce şi scenele lui Cavallini de la S. Paolo. Cercetări mai amănunţite asupra lor au fost făcute şi de Stanley Lothrop, fără să modifice însă observaţiile studiilor mai vechi[268], ca şi de Raymond Van Marle, care a afirmat că pictorul trebuie să fi fost un discipol apropiat al lui Cavallini, bun cunoscător al artei maestrului, dar rămas mult mai prejos decât el[269]. În sfârşit, Hermanin, într-un articol recent, pare dispus să vadă în aceste fresce şi mâna lui Cavallini, dar numai în unele figuri, de pildă în cavalerul semeţ care ucide balaurul 8.

Picturile se întind pe triunghiurile celor opt arcuri mari ce susţin bolta, sălii şi reprezintă subiectele cele mai variate – scene biblice, scene cavalereşti, fabule de Esop – încadrate în desene ornamentale de ghirlande, care cuprind în împletirea lor figuri de oameni şi animale,

---

266 W. Bombe: Geschichte der peruginev Malerei bis zii Perugino und Pinturicchio, in ,,Ita- lienische Forschungen des Kunsthistorisches Institut in Florenz", \ol. V, Berlin. 1912, p. 24-30.

267 E. Jacobsen: Umbrische Malerei des XIV, XV, und XVI Jahrhunderten, Studien in der Gemdldegalerie za Perugia, Strassburg, 1914.

268 Stanley Lothrop, op. cit. p. 90 şi urm.

269 Kaymond Van Marle, op. cit. p. 244 — 245.

amintind prin această varietate enciclopedică a subiectelor scenele sculptate în aceeaşi epocă pe fântâna din piaţa Domului. Nu vreau să repet descrierea acestor scene, făcută de mai multe ori. Practica desenului este aici cu mult inferioară faţă de ştiinţa de adevărat maestru a lui Cavallini. Figurile reproduc aceleaşi tipuri cavalliniene bine cunoscute, dar fără proporţiile şi precizia liniilor de la S. Cecilia în Trastevere. Cred totuşi că nu greşesc dacă voi lega de acea perioadă a celor mai bune opere ale lui Cavallini şi aceste picturi, în care spiritul cavallinian, atât de grav şi cu expresii atât de severe, este încă aşa de bine amintit. Un anumit fel de a desena în special mâinile, repetând de exemplu în scena Facerii lui Adam erorile caracteristice ale mâinilor apostolilor pictaţi la S. Cecilia, mă face să cred că acest artist trebuie să fi lucrat şi acolo, fiind poate chiar el răspunzător de asemenea erori grosolane, care în niciun caz n-ar putea fi atribuite lui Cavallmi. Şi poate nu e străin nici de scenele biblice, pe care le-am întâlnit tot la S. Cecilia, unde figurile amintesc destul de bine pe cele ce se pot vedea la Perugia. De altfel, observaţia concordă şi cu cercetările lui Cristofani şi Bombe, care de „dese că pictura acestor bolţi datează din anii 1296 – 1297. Aşadar, la câţiva ani după picturile de la S. Cecilia, maniera maestrului roman migra şi în acele arţi, unde se pare că a fost cultivată cu destulă insistenţă. Într-adevăr, Hermau în a descoperit la Perugia şi, nu departe de acolo, la Spoleto, şi alte picturi cu evidente caractere cavalliniene[270]; poate că asemenea caractere, de data asta

270 „La Madonna della cintola” în biserica S. Giov. e Paolo din Spoleto şi „La Madonna del Verde”, la S. Angelo din Perugia, în care Hermanin găseşte asemănări cu Fecioara din Judecata de la S. Cecilia, aşa încît o socoteşte de-a dreptul una dintre cele mai măreţe creaţii ale maestrului, poate în jurul anului 1296. Hermanin, loc. cit., p. 160. Acelaşi stil cavallinian, dar într-o derivaţie ceva mai depărtată, se întîlneşte şi în crucifixul remarcat de M. Salmi în Galeria din Perugia, care trebuie situat tot la sfîrşitul secolului al XlII-lea. Vezi JNI. Salmi:

foarte depărtate, ca un ultim reflex la sfârşitul secolului al XIV-lea, s-ar putea descoperi şi în fragmentul de Răstignire care se găseşte la S. Agostino, tot în Perugia, pictură datată într-o inscripţie din 139 8 24.

Caractere mai noi însă, arătând alunecarea artei lui Cavallini către noul stil trecentesc, pe care mai târziu îl vom găsi contopit total cu arta romană 4 a Neapole, vom regăsi doar întorcându-ne la Roma. În Trastevere, alături de cele mai multe biserici în care lucrase Cavallini, la S. Maria în Cappella, bisericuţa care astăzi serveşte drept capelă Spitalului pentru infirmi, se află o frescă transpusă pe pânză, foarte retuşată şi deteriorată, dar deosebit de interesantă tocmai pentru noile caractere stilistice pe care le căutăm.

Pictura nu este prea bine cunoscută. Acum câtva timp îmi atrăsese atenţia asupra ei distinsul profesor Adolfo Venturi, iar R. Van Marle o semnalase publicului încă din 1921, consacrându-i în lucrarea sa despre istoria picturii medievale romane câteva rânduri[271]. N-a fost însă niciodată reprodusă până acum şi nici studiată mai de aproape.

Pictura de dimensiuni destul de mari (1, 73 x 2, 25) o reprezintă pe Fecioară alăptând pruncul între doi sfinţi, dintre care unul în veşminte episcopale. Caractere iconografice, cum sunt nimburile în relief care aureolează nu numai pe Fecioară, dar şi pe celelalte personaje, ne spun imediat că nu este vorba de o epocă mai veche decât sfârşitul secolului al XIII-lea. Această generalizare a nimburilor cu relief nu se întâlneşte la Roma până la picturile lui Cavallini de la S. Cecilia în Trastevere. Picturile mai vechi, în orice caz nu mai vechi de secolul al XIII-lea, rezervau acest semn distinctiv exclusiv

---

Note sulla Galleria di Perugia, în „L'Arte", 1921, p. 155— 157.

271 R . Van Marle, op. cit. p. 242. ^ ^

Fecioarei[272]. Aceeaşi epocă ne este indicată şi de forma jilţului, caracteristic romană şi neatinsă încă de forme gotice.

Dar ceea ce ne spune iconografia, este exprimat şi mai clar de stilul picturii. Van Marle se plângea că starea în care se află fresca nu mai îngăduie să distingi dacă e vorba de o capodoperă a lui Cavallini însuşi sau doar de o lucrare a celui mai slab elev al său. Obscuritatea în care e aşezată în biserică împiedică într-adevăr această distincţie, dar fotografia ne poate lămuri pe deplin că e vorba de o operă cavallinianã. Nu de Cavallini însuşi, dar poate nici de cel mai slab elev al său. Un pictor destul de bun, foarte apropiat de Cavallini, păstrând încă multe caractere ale maestrului, dar care strecura în figurile puternice şi oarecum dure ale acestuia, o anumită blândeţe şi o subţirime de forme care alterează stilul atât de clasic al lui Cavallini. Figura Fecioarei mai cu seamă denotă această alunecare către Trecento. Aminteşte încă destul de bine de Fecioara din Judecata de la S. Cecilia. Dar capul mult mai mic, nepotrivit cu canonul cavallinian, ovalul mai puţin plin al feţei şi lmia subţiata a nasului nu ne pot înşela. Sunt modificări care indică o epocă ceva mai târzie decât picturile de la S. Cecilia. Aceleaşi modificări se observă şi la celelalte figuri. Capete mici, nasuri mult subţiate, fără acea rădăcină puternică şi bine reliefată pe care o au de obicei figurile cavalliniene, deşi maniera ca şi tipurile maestrului sunt încă destul de bine amintite. Aşadar, un elev al lui Cavallini, şi încă din cea mai bună epocă, anunţând transformarea pe care avea să o sufere stilul cavallinian în Trecento, dar încă neatins de giottism, care avea să invadeze această şcoală ceva mai târziu[273].

Simptomele acestui giottism în arta cavallinianã nu

272 J. Wilpert: L'immagine della Madonna della Clemenza in S. Maria in Trastevere, în „L'Arte", 1906, p. 163.

273 Vezi Apendicele I.

sunt însă departe. Tot la Roma, el se va face vizibil simţit într-o pictură probabil foarte apropiată de cea precedentă, şi prin data la care a fost executată. Din nou la S. Maria în Aracoeli – monumentul cardinalului Matteo d'Acquasparta, care şi arhitectonic vădeşte influenţa toscană. În spaţiul dintre vârful gotic al monumentului şi sarcofag, într-o lunetă decorată în frescă, este reprezentată Fecioara cu pruncul în braţe, aşezată pe tron între sf. Ioan şi sf. Francisc (il. 70 – 71). La picioarele Fecioarei, cardinalul e reprezentat în miniatură, rugându-se, iar deasupra lunetei, într-un medalion, Iisus Cristos binecuvântând. Cavalcaselle atribuise această frescă, precum şi mozaicurile care împodobesc monumentul cardinalului Gonsalvo la S. Maria Maggiore, şi al lui William Durând la S. Maria sopra-Mminerva, vreunuia dintre maeştrii Cosmaţi de la sfârşitul secolului al XIII-lea[274]. Thode, impresionat de coincidenţa caracterelor giotteşti, a atribuit-o mai târziu chiar lui Giotto, situând-o în epoca de tinereţe a maestrului florentin[275]. O cercetare mai atentă din partea lui Toesca avea să descopere însă caractere cavalliniene atât de evidente, încât a atribuit-o direct maestrului roman, apropiind-o în special de mozaicurile de la S. Maria în Irastevere[276]. Această opinie a fost apoi împărtăşită şi de Venturi, care a găsit însă că fresca este mai apropiată de picturile de la S. Cecilia[277]. În sfârşit, Raymond Van Marle s-a mărginit să vadă în ea numai prezenţa unui elev al lui Cavallini, dar a unui elev din imediata lui apropiere şi din cea mai bună perioadă a maestrului[278].

Artă cavalliniană, fără îndoială. Multele retuşări n-au

274 Cavalcaselle, op. cit. p. 89.

275 Thode: Giotto, Leipzig, 1900, nota finală.

276 P. Toesca: Gli affreschi di S. Maria Maggiore, în „L'Arte", 1904, p. 316, nota 2, şi Stona, p. 987.

277 Venturi: Storia, V, p. 153.

278 R. Van Marle: La peinture romaine, p. 241.

putut-o denatura până acum. Figura Fecioarei, aceea a pruncului şi în special aceea a sfântului Ioan, care reia tipul de efeb cavallinian atât de caracteristic, sunt foarte convingătoare. Apoi unele amănunte, ca desenul urechilor de pildă, se adaugă şi ele în mod explicit. Prezenţa lui Cavallini însuşi e totuşi mai puţin evidentă. Figurile păstrează caracterele generale ale personajelor de la S. Cecilia, dar nu şi proporţiile lor. Capete mici, cu trăsături foarte subţiri, trupurile mai puţin atletice, de o graţie aproape feminină, dovedesc vizibil temperamentul mai puţin viguros al unui discipol destul de pătruns de arta maestrului. Dar de la prima cercetare se revelează caractere noi, pe care la S. Cecilia nu le-am putut surprinde, iar la S. Maria în Cappella abia se puteau presimţi. Tronul gotic pe care şade Fecioara, maniera mult mai caldă şi catifelată de a folosi umbrele, subţierea accentuată a trăsăturilor feţei şi în special ale nasului şi buzelor, ochii foarte migdalaţi, şi apoi figura sfântului Francisc, amintind atât de bine tipul din frescele bisericii superioare de la Assisi[279], dezvăluie evident influenţa giottescă, pe care o întâlnim pentru prima oară atât de neîndoielnică în mediul cavallinian. Această influenţă nu se simţise încă la S. Cecilia, unde stilul cavallinian se prezenta în toată puritatea apogeului său. La S. Maria în Cappella abia începea să se lase ghicită. Dar la Aracoeli nu mai există ezitări. Considerăm această frescă deosebit de importantă tocmai pentru că prin ea putem preciza mai bine când începe să pătrundă în mediul cavallinian acest florentinism, care va deveni atât de puternic la Neapole. Cardinalul d'Acquasparta a murit în 1302; deci monumentul trebuie să fie din anul acela. În orice caz,

279 Tipul sfîntului Francisc este chiar cel întîlnit în toată iconografia romană (cu excepţia figurii din mozaicul lui Tori'iti de la S. Maria Maggiore), adică tînăr şi fără barbă, cum prescria pentru toţi clericii o regulă pontificală din acea epocă. Vezi P. Vittorino Facchinetti, O. F. M.: Iconografia francescana, Milano, 1924, p. 36, şi urm.

ţinând seama şi de fresca precedentă, în primii ani ai secolului al XIV-lea, giottismul începe să contamineze şi Roma, până în mediul cel mai rezistent al tradiţionalismului său artistic 25.

După vreo cincisprezece, douăzeci de ani, această influenţă de altfel generalizată pretutindeni avea să destrame aproape complet caracterele şcolii romane. După cum am văzut, fenomenul avea să fie evident la Neapole, unde se pare că s-a strămutat întreaga şcoală romană după 1308, când Cavallini a fost chemat acolo de Carol de Anjou. În tot acest timp nu mai găsim în Roma, până la mozaicul de la S. Paolo, nicio pictură care să poată dovedi prezenţa lui Cavallini, în schimb apar numeroase opere de şcoală cavalliniană în diferite biserici din Neapole, caracterizând o întreagă mişcare artistică de provenienţă romană. Cele mai importante le-am văzut la S. Maria di Donna Regina, cu care prilej am şi caracterizat această perioadă a şcolii cavalliniene. Ne vom mulţumi doar să menţionăm altele mai puţin importante, identificate de diverşi cercetători. Toate dovedesc aceeaşi destrămare a artei lui Cavallini, asupra căreia influenţele străine, departe de a o întineri, aveau să aibă un efect distructiv.

Încă din 1901, imediat după descoperirile de la S. Cecilia, Hermanin atrăgea atenţia asupra unui mozaic aflat în Cappella della Madonna del Principio, din biserica S. Restituta de lângă Dom. Mozaicul o reprezintă pe Fecioară pe tron, între sfântul Gennaro şi sfânta Restituta. Inscripţia fragmentară de sub mozaic declară: „Hoc opus fecit Lellus”, dar Hermanin crede că Lellus nu a putut face decât pe cei doi sfinţi, care par într-adevăr mai târzii. fecioara îi părea executată de mâna lui Cavallini însuşi, ca şi îngerii din jurul lui Iisus binecuvântând, în pictura din absida aceleiaşi biserici, precum şi figura Mântuitorului zugrăvită sub mozaicurile din Baptisteriu[280]. Era vremea

280 Hermanin, „Le gali. naz. it.”, p. 99.

când datorită entuziasmului stârnit de picturile de la S. Cecilia, se acceptau cu uşurinţă şi alte noi opere ale maestrului roman. Picturile de la S. Restituta prezintă oricum destule legături cu şcoala cavallinianã din acel timp.

Mai evident cavalliniene sunt însă frescele identificate mai târziu de Venturi, tot la Neapole: Arborele lui lesei, într-o capelă a Catedralei26, precum şi scena care îl înfăţişează pe sfântul Francisc prezentând statutul ordinului, în biserica S. Lorenzo a.

În sfârşit, mai puţin fericite au fost identificările lui Rolfs[281], care credea că a descoperit şcoala cavallinianã într-o frescă reprezentând minunea înmulţirii pâinilor, aflată astăzi într-o casă particulară din piaţa Trinità, precum şi într-o pictură votivă reprezentându-l pe Mântuitor între sfinţi şi membri ai casei de Anjou, din refectoriul mănăstirii S. Chiara[282].

Până la Salerno, unde Hermanin mai descoperea noi urme cavalliniene[283], şi până în Quattrocento, când răsunetul şcolii romane se mai întâlneşte încă în regiunea napolitană[284], această şcoală, mult transformată, adesea greu de recunoscut, îşi mai prelungeşte ecourile, care la Roma s-au stins de mult e.

În ultimul timp s-a acordat o deosebită atenţie şi numeroaselor picturi pe lemn descoperite în diferite muzee şi colecţii din lumea întreagă, în care urmele şcolii cavalliniene sunt mai mult sau mai puţin vizibile 27. Un articol publicat nu de mult de R. Van Marle trebuie

---

281 N. Rolfs: Geschichte der Malerei Napels, 1910, p. 33.

282 Van Marle vede în prima o operă a şcolii lui Giotto , iar în cealaltă, curentul lui Simone Martini. Op. cit. p. 244.

283 Hermanin, „Le gallerie nazionali italiane”, p. 101.

284s A. Filangieri di Candida: Tardi riflessi dell’arte di P. Cavallini net Quattrocento, în „Atti dell’Accademia Pontaniana”, Voi. XXXVIII, Neapole, 1908.

menţionat aici în mod special, fiindcă aduce în această privinţă o contribuţie absolut nouă şi excepţional de interesantă[285]. E vorba de curioasa infiltraţie a artei cavalliniene până la Rimini, unde caracterele şcolii romane se contopesc într-o formulă ceva mai modernizată, cu caracterele locale, manifestându-se până şi în operele şcolii lui Baronzio. Observaţiile lui Van Marle nu sunt neîntemeiate. Urmele şcolii romane sunt evidente în multe dintre aceste panouri. Nu sunt însă influenţe cavalliniene directe, prin elevi din mediul imediat al maestrului. Caractere în special giotteşti, care se întâlnesc aproape în toate aceste picturi pline de dramatismul şi de preferinţa narativă a maestrului florentin, ne îndeamnă să credem că această infiltraţie atât de îndepărtată nu se putea produce decât prin intermediul unor discipoli ai lui Cavallini care, la Perugia şi poate şi în alte părţi ale Umbriei, erau în contact permanent cu cel mai viu focar al giottismului: Assisi. Într-adevăr, niciuna dintre aceste picturi nu denotă o inspiraţie cavallinianã din epoca cea mai caracteristică a maestrului, de la S. Maria în Trastevere şi de la S. Cecilia. Nici iconografia, care este în genere giottescă, nici scenariul, absolut trecentesc, amintind mai degrabă picturile elevilor de la Neapole, şi nici canonul caracteristic al figurilor, mult alungite. Acestea îşi pierd proporţiile statuare, îşi pierd forţa plastică, dar păstrează aceleaşi tipuri cavalliniene care, văzute o dată, se uită cu greu. În orice caz, nu le-am putea lua drept opere mai recente de primul sfert al secolului al XIV-lea. Arta duccentescă a lui Cavallini se strecoară în ele doar printr-o interpretare îndepărtată, care a alterat-o mult.

Notez aici cele mai importante dintre aceste picturi, renunţând la o examinare mai aprofundată în acest studiu şi aşa destul de extins.

---

285 R. Van Marle: La scuola di Cavallini a Rimini, „Bollettino d’arte”, 1921, p. 248 — 261.

Roma, Muzeul din Palazzo Venezia – Panou cu şase scene din viaţa lui Iisus: Naşterea, Răstignirea, Punerea în mormânt, Coborârea în Limb, învierea, Judecata de Apoi (il. 54). Atribuit de Venturi şcolii lui Cavallinix, şi de Van Marle şcolii cavalliniene din Rimini. Este una dintre cele mai evidente interpretări trecenteşti ale artei lui Cavallini. Gestul plin de duioşie al Mariei, care sărută pruncul în scena Naşterii, dramatismul grupului de femei din Răstignire sau Punerea în mormânt, precum şi întreaga iconografie a scenelor sunt expresii clare ale giottismului cu care era interpretată arta maestrului roman la începutul secolului al XIV-lea. Figura Mântuitorului din Judecată aminteşte bine pe cea a Mântuitorului de la Neapole.

Roma, Muzeul din Palazzo Venezia – Panou reprezentând Coborârea sfântului Duh, înălţarea, Punerea în mormânt, învierea, Coborârea în Limb, atribuit de Van Marle tot şcolii din Rimini. Patetismul scenelor dramatice este şi mai accentuat. Unele figuri, ca aceea a Magdalenei în scena Coborârii de pe cruce, amintesc de-a dreptul figuri analoge ale lui Giotto.

Roma, Muzeul creştin de la Vatican – Trei panouri; două reprezintă Răstignirea, al treilea un sfânt în faţa unui personaj fără aureolă; atribuite şcolii lui Cavallini, mai întâi de Venturi[286]. Sunt cele mai vizibil influenţate de arta maestrului.

Veneţia, Academia, nr. 26 – Panou cu şase scene: Sărutul lui Iuda, Iisus în faţa lui Pilat, Ridicarea pe cruce, Răstignirea, Coborârea de pe cruce, Judecata de Apoi. Recunoscut mai întâi de Venturi, atribuit de Van Marle şcolii din Rimini. Deşi nu de aceeaşi mână cu cele două de la Palazzo \renezia, cum crede Venturi[287], face parte

286 Ibid.

287 Vezi şi L. Testi: Storia della pittuva veneziana, Bergamo, 1909, I, p. 168.

evident din acelaşi grup. Scenele cu mulţimi agitate amintesc bine picturile de la Neapole.

— 5. Perugia, Galeria, nr. 68 – Fecioara înălţată la cer de patru sfinţi, împrejur alţi sfinţi (il. 55). Atribuit de Venturi şcolii lui Cavallini, iar de Van Marle şcolii rimineze. Este dintre panourile cele mai giotteşti din această serie. Sfântul din stânga sus este aproape o reproducere a figurii lui Cristos de la Padova.

Perugia, Galeria, sala relicvelor, nr. 74 – Crucifix. Atribuit şcolii lui Cavallini de M. Salmi, care îl crede de mina aceluiaşi elev care a executat la Assisi Prinderea lui Iisus[288]. Există într-adevăr asemănări, dar Prinderea lui Iisus de la Assisi nu este o operă cavalliniană de la sfârşitul secolului al XIII-lea, cum o socoteşte Salmi, ci, împreună cu Plângerea lui Iisus şi poate şi cu alte scene, este o pictură adăugată doar în Trecento, seriei duccenteşti. Ele se apropie mai degrabă de picturile respective de la Neapole.

Urbino, Galeria – Aripă a unui diptic, reprezentând o Bunăvestire şi o-Răstignire (il. 56), atribuită de Van Marle şcolii rimineze. Un pictor foarte mediocru, la care urmele cavalliniene sunt abia simţite. Cred că această pictură trebuie pusă în legătură mai degrabă cu Răstignirea de la Galeria din Strassburg nr. 204, pe care Van Marle o atribuie şcolii lui Baronzio[289].

Faenza, Pinacoteca – Mic panou din prima jumătate a secolului al

XIV-lea, atribuit şcolii lui Cavallini[290]. Pictura nu e

---

288 M. Salmi: Note sulla galleria di Perugia, în „L'Arte", 1921, p. 155 — 157.

289 Pentru aceasta din urmă, care altădată a fost atribuită lui Cavallini, vezi şi H. Thode: Pitture
di maeştri italiani nelle gallerie minori di Germania, în ,, Archivio storico dell'arte", II (1889), p. 51.

290 Eva Tea: Una tavoletta della Pinacoteca di Faenza, în „L'Arte", 1922, p. 34—35.

lipsită de caractere cavalliniene, mai ales în partea de jos a panoului. Este însă o derivaţie destul de depărtată de şcoala romană.

München, Pinacoteca, nr. 979 – 980 – Diptic reprezentând: pe un panou. Răstignirea, Biciuirea, Calvarul şi pe sfântul Francisc primind stigmatele; pe celălalt, Fecioara cu pruncul pe tron între două sfinte, Spălarea picioarelor, Judecata de Apoi. Aceste panouri catalogate de muzeu ca aparţinând şcolii lui Cimabue, erau încă din 1901 socotite cavalliniene de L. Douglas, care vedea în ele analogii cu picturile de la S. Cecilia[291]. Venturi le-a atribuit apoi epocii de bătrâneţe a lui Cavallini, legându-le astfel direct de picturile de la Neapole. Van Marle le grupează în aceeaşi şcoală rimineză cu celelalte. De fapt, pictura e datorată unei alte mâini, diferită de cele precedente, dar mai asemănătoare, cel puţin în unele scene (ca de pildă Spălarea picioarelor) cu arta maestrului. Prezenţa lui Cavallini însuşi e totuşi greu de susţinut. Este, ca şi celelalte, o derivaţie giottescă a artei cavalliniene din primul sfert al veacului al XIV-lea[292].

Gloucester (Anglia), Colecţia Sir Hubert Parry – închinarea Magilor şi Scăldarea pruncului Iisus. Panou atribuit de Roger Fry întâi şcolii lui Cavallini, apoi şcolii giotteşti romane[293], iar de Van Marle, grupului riminez. Este unul dintre cele mai interesante exemple de contaminare a stilului cavallinian cu stilul giottesc. Iconografia giottescă, precum şi întregul spirit naturalist aproape profan al picturii, se îmbină cu figurile tipic cavalliniene, atât în privinţa tipului cât şi a proporţiilor. În orice caz, acest tablou este categoric străin de grupul pe care Van Marle I-a atribuit şcolii rimineze.

New York, Colecţia O. Kahn – Panou cu Fecioara.

---

291 Cavalcaselle, loc. cit., nota Douglas.

292 R oger Fry, în „Burlington Magazine”, II, 1903, p. 118.

293 Id. în „Athenaeum”, 4 iunie 1914.

Atribuit de O. Siren lui Cavallini[294], pe când Van Marle îl socoteşte de la sfârşitul secolului al XIII-lea, şi nu lucrat sub influenţa lui Cavallini, ci aparţinând probabil grupului, de asemenea roman, al lui Cosma II. Van Marle apropie şi această pictură de mozaicurile de la S. Maria sopra Minerva (mormântul cardinalului Durând), sau de mozaicul duccentesc de la palatul Colonna, provenind de la S. Maria în Aracoeli[295]. De fapt, mi se pare că pictura, încă foarte bizantină, nu are niciun caracter al şcolii romane. Atât Fecioara cât şi pruncul mă duc cu gândul mai degrabă la şcoala sieneză. Asemănările cu figurile lui Duceio sunt în orice caz mult mai frapante decât cu tablourile romane menţionate de Van Marle.

New York, Colecţia Lehman – Panou cu scenele: Judecata de Apoi, Fecioara cu pruncul între doi sfinţi, Răstignirea, Sfântul Toma d'Aquino predicând, şi Naşterea. Atribuită de Van Marle şcolii cavalliniene rimineze, pictura face parte din acelaşi grup căruia îi aparţine şi panoul de la Urbino. Caracterele cavalliniene sunt foarte alterate şi greu de sesizat.

Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Despărţirea luminii de întuneric*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura din Roma (către 1282 – 1287), Roma, Biblioteca Vaticană.

---

294 O. Siren: A picture by Pietro Cavallini, în „Burlington Magazine", febr. 1918.

295 R. Van Marle: La peinture romaine, p. 227, fig. 116.

Desenator anonim din secolul al XVII-lea, *Jertfa lui Avraam*, copie după frescele lui Pietro Cavallini de la San Paolo fuori le mura (către 1282 – 1287), Roma, Biblioteca Vaticană

V

5 Şcoala romană, *Facerea cerului şi pământului* şi *Construirea arcei*, fresce către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Şcoala romană, *Jertfa lui Aviaam*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Giotto (?), *Isaac şi Iacob*, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

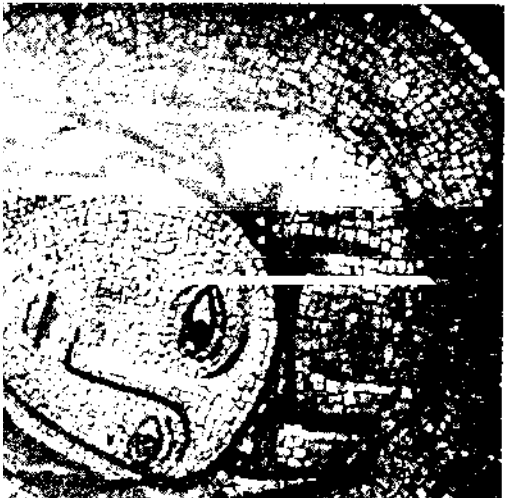
Giotto (?), *Isaac şi Esau*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Şcoala romană, *Naşterea*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

Şcoala romană, *Sărutul lui Iuda*, frescă, către 1291, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

— Şcoala-roman &, *Plângerea lui Cristos*, frescă, către 1297, Assisi, Bazilica San Francesco, biserica superioară

— Giotto, *Visul lui Jnocenţiu al XIII-lea*, frescă, către 1297, Assisi – Tilica San Francesco, biserica superioară



Philadelphia, Colecţia I.G. Johnson – Panou reprezentând închinarea Magilor. Pe vremea când pictura făcea parte din colecţia Sterbini, a fost atribuită de Venturi lui Segna di Bonaventura[296]. Mai târziu, Berenson a indicat-o drept operă din şcoala cavallinianã[297]. Van Marle a atribuit-o şi el pe-drept şcolii lui Cavallini, remarcând particularităţi iconografice care nu se pot întâlni decât în panoul analog de la Gloucester[298]. În orice caz, pictura are asemănări evidente cu stilul lui Cavallini, deşi pictorul este destul de mediocru.

Am citat din picturile atribuite acestei şcoli numai pe acelea care prezintă caractere mai apropiate de arta maestrului roman. Ele rămân însăelemente cu totul secundare pentru cunoaşterea acestei arte. O şcoală de pictură pe panouri, în mediul apropiat al maestrului, nu poate fi în niciun caz dovedită numai cu aceste exemplare. Ele pot dovedi însă atât răspândirea destul de largă a influenţei fie şi indirecte a şcolii cavalliniene în prima jumătate a secolului al XIV-lea, epocă probabilă a mai tuturor acestor picturi, cât şi iminenta contopire a caracteristicilor acestei şcoli cu giottismul.

Încheiere

La sfârşitul acestei cercetări, în care activitatea lui Cavallini a fost urmărită pas cu pas în dezvoltarea ei cronologică, să ne întoarcem la problemele cu care am început acest studiu. Ne apare o nouă interpretare a artistului roman, care îngăduie poate o mai bună înţelegere a personalităţii sale destul de complexe, între florentinismul explicaţiei lui Văsari şi tenta romană a

---

296 A. Venturi: La raccolia; Sterbini, în „L'Arte", 1905, p. 422.

297 B. Berenson: A Nativity and Adoration of the School of Pietro Cavallini in the Collection of Mr. John G. Johnson, în ,,Art in America", 1913, p. .17. Idem: Catalogue of a Collection of paintings and some art objects: Italian painting, Philadelphia, 1913, nr. 116.

298d R. Van Marle: La peinture romaine, p. 245—246, fig. 132. ^ ^

teoriei moderne asupra lui Cavallini, cercetările de amănunt ne-au dovedit că este posibilă şi o altă interpretare, oarecum intermediară, în care destinul întregii şcoli romane ar găsi poate o explicaţie mai logică.

Cavallini este ultimul mare reprezentant al tradiţionalismului oficial, care fusese atâta vreme baza artei romane. În acest caracter dominant al artei sale stă întreaga explicaţie, atât a personalităţii lui artistice, cât şi a şcolii reprezentate de el.

Un tradiţionalism dublu. Prin el, artistul era legat şi cu bizantinismul28 cultivat de atâta timp în bazilicile romane[299], şi cu spiritul mai vechi al artei romane, care se păstrase în tot evul mediu ca o amintire îndepărtată a clasicismului de odinioară. Acest spirit clasic, pe care îl întâlnim în secolele \ III şi IX, manifestat în splendide exemplare la S. Maria Antiqua din Forul roman, şi care nu avea să fie părăsit cu totul nici în timpul celei mai întunecate decadenţe a artei, cunoştea în secolul al XIII-lea o adevărată reînviere. Şcoala mozaicarilor locali, care umpleau Roma şi bisericile din împrejurimi cu mozaicuri-şi fresce unde rămăşiţele vechilor lucrări din secolele IV, V şi VI rerau doar refăcute şi întregite în noi ansambluri, trebuia să fie, fireşte, o şcoală a acelui tradiţionalism prin care biserica însăşi îşi manifesta permanenţa formelor sale. Cavallini nu aducea nicio revoluţie împotriva acestui spirit. Discipol al maeştrilor cărora le fusese încredinţat atâta vreme fastul bisericilor din Roma, unindu-şi şi el penelul cu al lor, când le completa sau le refăcea picturile, ca în tinereţe la S. Paolo, rămânând apoi continuu în slujba acelei oficialităţi prea puţin dispusă la reforme, era firesc să-şi formeze propria personalitate în sensul acelei tradiţii care constituise atâta vreme gloria artei romane. Întreaga

299 Toesca are meritul de a fi insistat cel mai mult în ultimul timp asupra elementelor bizantine din opera lui Cavallini, înainte de a ajunge să-şi desăvîrşească personalitatea. Vezi Storia, p. 98 1.

lui tinereţe, până către 1290, nu va însemna altceva decât această neîncetată căutare de sine în limitele vechilor formule. Nici contactul cu Cimabue n-avea să marcheze o contrazicere a acestui spirit. Florentinul însuşi avea să sufere influenţa Romei, învăţând din arta vechilor bazilici acea forţă plastică ce va aduce picturii sale măreţia scenelor de la Assisi. Cimabue adăuga însă acestei plastici propriul său temperament, în care se afla forţa unei mari personalităţi. De aceea, Răstignirea de la Assisi avea să fie ceva mai mult decât o operă romană. Temperamentul lui reformator se manifesta în tragismul extraordinar al contorsiunii lui Iisus pe cruce, care în artă nu mai fusese întrezărit de nimeni până la el.

Asemenea frământări lăuntrice rămân însă străine de arta lui Cavallini, care era numai echilibru şi seninătate. Demnitatea gravă şi ceremonioasă a sfinţilor lui te duce cu gândul la arta imperială a Romei de altă dată, care nici ea nu îşi îngăduise mai multă pasiune în exprimare şi nici nu alunecase spre atitudini şi volubilităţi necontrolate. Solemnitatea clasică, drapată în togă şi monumentală, îşi găsea astfel un nou interpret, care avea să reînvie tot ce făcuse într-o vreme prestigiul artei romane. El era deci departe de a fi un revoluţionar. Cavallini trăia cu acelaşi sentiment care de mai bine de o mie de ani nutrea mereu arta pagina şi creştină din Roma. Sentimentul acesta ce renăştea cu precizări şi limpeziri nemaiîntâlnite până atunci, avea să-i ducă până la canonul artistic prin care arta sa câştiga amploarea unei adevărate concepţii cultivată conştient şi îndelung. Descoperirea pe care în sculptură o făcuseră pisanii, îi revenea în pictură lui Cavallini. Şi, firește, arta romană de pe vremuri nu îi putea vorbi mai convingător şi mai clar decât prin sculpturile pe care desigur le mai întâlnea încă la fiecare pas în Roma. Era o anticipare a uneia dintre cele mai fecunde inspiraţii ale Renaşterii, la care el ajungea nu pe căile ocolite ale

umanismului literar, ci prin cea mai pură şi mai directă intuiţie artistică. Toată pictura lui este plină de această viziune sculpturală şi monumentală, care va deveni caracteristica întregii şcoli romane. Iar această inspiraţie directă din izvoare clasice, avea să accentueze desigur şi mai mult solemnitatea gravă pe care spiritul său o preferase întotdeauna.

Cavallini ajungea astfel treptat la o formulă personală, prin care spiritul său reflexiv rezolva toate problemele estetice ce i se puteau prezenta. La apogeul artei, corpul omenesc, din care, ca şi artiştii din antichitate, el îşi făcuse problema centrală, nu mai avea pentru el nicio taină. Canonul pe care îl descoperise îi dădea acum posibilitatea unui relief minunat, şi acea vigoare de concepţie pe care am urmărit-o în operele sale mai importante. Pictura lui era imaginea în racursiu colorat a plasticii omeneşti văzută sculptural. Plastica aceasta putea varia la infinit tipurile pe care le reprezenta, dar nu avea să se transforme în esenţă. Era doar o problemă pusă, şi pur şi simplu rezolvată. Soluţia consta în una din acele formule universale, pe care probleme noi nu le mai pot modifica. Operele de la S. Cecilia aveau să fie, în această privinţă, rezumatul şi sinteza întregii arte cavalliniene.

Dar în formula aceasta, oricât de fericită, era inclus şi germenul unei sterilităţi fatale. La bătrâneţe, Cavallini însuşi avea să-i simtă efectul, împreună cu toată şcoala formată în jurul lui. Arta, care e nutrită numai de sentiment, moare odată cu formulele. Iar formula cavalliniană nu era nici măcar o formulă esenţial picturală, pe care temperamentul proaspăt al altuia ar fi putut-o întineri. Viziunea plastică, aprofundată până la acea formă sculpturală pe care i-o dăduse Cavallini, putea fi creatoare numai pentru virtuozitatea maestrului, iar această virtuozitate avea să piară cu el. Şcoala lui reţinea doar

formulele, în care spiritul acum modificat nu-şi mai găsea posibilităţi creatoare. Degenerarea avea deci să vină destul de curând şi, fireşte, moartea nu putea întârzia.

Ivirea lui Giotto la Roma va precipita această decadenţă. În faţa spiritului absolut străin de formule al florentinului, străin de sugestiile artei oficiale ce domina atât de stăruitor la Roma, şi orientat către realismul viu şi fecund al inspiraţiei aproape profane, care dădea artei toscanului un accent atât de revoluţionar, arta lui Cavallini, rece şi solemnă, limitată la regulile unei formule estetice, în care raţionalismul se simţea până în ultimele elemente, apărea asemenea unei academii, ajunsă fără îndoială la înalte virtuţi, dar căreia îi lipsea izvorul viu al unui contact permanent cu realitatea. Este greu de precizat când a devenit mai acută această încrucişare antagonică între cele două spirite. Dar e probabil că, la venirea lui Giotto la Roma – care s-a putut petrece către 1300 – Cavallini îşi crease la S. Cecilia opera definitivă. În orice caz, până atunci nici pictura romanului, nici aceea a toscanului nu dovedesc vreun contact activ prin care tendinţele lor total opuse să apară oarecum contaminate. Dar cam de la 1300 datează frescele de la S. Maria în Cappella şi de la S. Maria în Aracoeli, pe care le-am examinat, şi unde încep să se resimtă formele giotteşti. Şcoala romană cedează de la prima întâlnire. Arta lui Cavallini, atacată mai întâi în formele ei, care-şi pierdeau forţa robustă, masivă, sculpturală din canonul de la

S. Cecilia, avea să fie atacată apoi şi în spirit, până la destrămarea completă pe care am văzut-o la Neapole. Cum va fi suportat Cavallini însuşi lupta aceasta, e mai greu de judecat. Între picturile sale romane din 1300 şi ultimele urme lăsate la Neapole este un mare lapsus, care nu ne mai îngăduie să judecăm această metamorfoză decât prin operele elevilor săi. Toscanizarea este însă totală. După 1325, întreaga şcoală romană poate fi considerată ca şi

dispărută. Ultimele ei reflexe, care nu mai sunt nici măcar localizate la Roma, nu caracterizează în niciun caz nimic esenţial din ceea ce alcătuise altă dată spiritul acestei şcoli.

Giottismul nu putea deci să fecundeze spiritul roman. Influenţa antichităţii, de care arta romană nu se va putea elibera de altfel nici în alte împrejurări, fusese înlăturată pentru moment, dar nu înlocuită. Căci renunţarea la acea monumentalitate plastică, în care nu simpla viziune a unui artist, ci întregul temperament al unei şcoli îşi găsea o condiţionare prelungită, ar fi însemnat renunţarea la toate posibilităţile oricărei creaţii artistice. Roma n-a creat decât plastic şi monumental. Iar prin giottism, această viziune devenea imposibilă. Şcoala romană îşi pierduse astfel semnificaţia cea mai esenţială. În acest fenomen cu totul intern şi esenţial, ni se pare că stă explicaţia eclipsei artistice a Romei din secolul al XIV-lea, şi nu în condiţiile prea exterioare şi puţin convingătoare ale scăderii importanţei sale politice prin transferarea papilor la Avignon.

Plecarea papilor de la Roma n-a suprimat de altfel activitatea artistică din oraş. S-a continuat fără întrerupere executarea unor lucrări importante dirijate chiar de papii de la Avignon. Incendiile de la Lateran, Jubileul din 1350, călătoriile lui Urban al V-lea şi Grigore al XI-lea la mormântul sfântului Petru au prilejuit înseninate lucrări. Dar artiştii folosiţi, în mare parte florentini, n-au mai avut nicio legătură cu şcoala romană, atât de activă în Duccento. Imediat după plecarea lui Cavallini la Neapole (1308) nu mai apar nume romane în rapoartele de cheltuieli ale lucrărilor papale. S-ar zice că la Roma nu existase niciodată o şcoală de pictură. În 1307, de pildă, după incendiul de la Lateran, Clemente al V-lea trimitea sume importante şi, cu concursul lui Gaddo Gaddi, repara în 1308 bazilica, pe care cu douăzeci de ani înainte o

împodobise Torriti. Gaddi a lucrat apoi şi la alte biserici romane, pe care Văsari le aminteşte amănunţit: la S. Pietro, mozaicurile de pe faţadă şi din interior, ca şi mozaicurile faţadei de la S. Maria Maggiore; iar arhitecturile giotteşti ale lui Gaddi, care se mai pot vedea şi astăzi în mozaicurile de la S. Maria Maggiore, prevestesc arhitecturile cavalliniene de la Neapole. Apoi, Stefano Fiorentino lucra la

S. Pietro şi la Aracoeli, unde se continua şi construirea scării monumentale. Giottino lucra şi el la Aracoeli, la Lateran şi la Palatul Orsini, unde picta într-o sală o frescă cu oameni iluştri. Nu lipseau nici sienezii, ca Pietro Lăurăţi şi Simone Martini, care lucrau pe urmele lui Giotto la S. Pietro. A fost o perioadă destul de activă şi nu numai în primul sfert al secolului, ci şi mai târziu. Astfel, către mijlocul secolului s-au executat fresce noi la Ospedale del Redentore lângă Lateran, clădit de cardinalul Giovanni Colonna, pe când în a doua jumătate a secolului. Urban al V-lea şi Grigore al XI-lea reluau cu deosebită sârguinţa lucrările de la Vatican şi de la Lateran, care doar în timpul lui Inocenţiu al V-lea au fost lăsate în părăsire X. Registrele rămase din timpul lui Urban al V-lea, din 1369, privitoare la lucrările de restaurare la două capele din A-atican, au scos la lumină numele a 24 de pictori, dintre care niciunul nu este roman. Principalii sunt toţi florentini: Giotto di Stefano (Giottino), Giovanni Gaddi şi arhipresbiterul Giovanni; ceilalţi sunt florentini sau străini de Roma: Agnolo Gaddi, Giovanni Auri, Giovanni da Montepulciano, Bartolomeo da Siena şi încă 17 pictori, ale căror nume apar pentru prima dată[300]. Toate acestea dovedesc un lucru foarte important, şi anume că secolul al XIV-lea nu este un secol de totală părăsire a artelor la Roma. Dimpotrivă, lucrări destul de numeroase şi

300 Vezi documentele în Cavalcaselle: A history etc, Voi. II, p. 187—188, notele.

importante erau în măsură să hrănească corporaţii întregi de artişti, care însă trebuiau să fie căutaţi în altă parte. Roma nu mai avea niciunul. Florentinii le luau locul pretutindeni, înlocuindu-i cu prisosinţă pe artiştii romani. Mutarea papilor de la Roma nu era deci un eveniment atât de grav pentru condiţiile artistice ale Urbei; răul era mult mai adânc şi se manifesta în însuşi spiritul acelei arte locale pe care am urmărit-o până aici, şi care în orice circumstanţe era fatal să sucombe în concurenţa decisivă cu inovatorul spirit florentin ce invada întreaga Italie. Iar acest spirit era însăşi Renaşterea, pe care tradiţionalismul prea oficial de la Roma nu o putea urma.

Am restrânge însă prea mult sensul artei romane dacă am limita-o doar la ceea ce crease în bisericile mari acest spirit oficial şi tradiţional. Renaşterea îşi găsise anticipaţii, dintre care unele destul de elocvente, şi la Roma unde, alături de arta oficială, se dezvolta încă din secolul al IX-lea o artă mai populară şi mai naivă cu caractere noi. S-au făcut studii detaliate asupra numeroaselor cicluri de fresce narative care umpleau bisericile romane mai mici şi bisericuţele de ţară din jurul Romei. Se manifesta în ele o imaginaţie ingenuă, vie, în contact cu realitatea, având calităţi pe care arta oficială le pierduse de multă vreme. Pictori umili, puţin cunoscători ai canoanelor, şi pe care ignoranţa îi silea să fie creatori, căutând în viaţa de toate zilele expresiile pe care nu le puteau scoate din reguli, înşiruiau în porticuri sau pe pereţii bisericilor povestiri cu martiri şi povestiri evanghelice, care trebuiau să fie elocvente pentru oamenii simpli cărora le erau destinate. Realismul pătrundea astfel în pictură, inventa mişcări ingenioase, dar în special regenera inspiraţia cu sentimentul viu, nemeditat, de care era stăpânit artistul. Înălţarea de la S. Clemente, din secolului IX-lea, a fost una dintre primele manifestări surprinzătoare ale genului, iar în secolele următoare i s-au

adăugat numeroase monumente, accentuând tot mai mult acest curent artistic pe care succesul îl făcea necesar. La S. Urbano alia Caffarella, pe la începutul secolului al XI-lea, un întreg ciclu evanghelic, continuat cu vieţi de sfinţi, zugrăvea în chipul cel mai popular Patimile Domnului şi inventa pe de-a-ntregul iconografia caznelor sfintei Cecilia şi ale sfântului Urban, martirii preferaţi ai romanilor[301]. În a doua jumătate a aceluiaşi secol, frescele de la bazilica inferioară S. Clemente vor povesti, cu mai multă artă, dar nu cu mai puţin sentiment, tot fapte din vieţile sfinţilor, iar frescele din porticul de la S. Lorenzo fuori le mura, de la mijlocul secolului al XIII-lea, introduceau un realism şi mai marcat, inspirându-se uneori chiar din viaţa cavalerească a timpului. Acest curent, care se poate întâlni mai cu seamă în secolul al XIII-lea pretutindeni în pictura neoficială din Roma[302], avea chiar un maestru contemporan cu Cavallini, care rezuma în mod excepţional întregul sens al acestei arte populare: Magister Conxolus din Subiaco.

Nu s-a arătat încă suficient cât de mare este contrastul între Conxolus – în care îşi găsea expresia toată arta romană populară – şi arta oficiala a lui Cavallini. Dimpotrivă, o tendinţă preconceptă de a găsi cu orice preţ la Roma preludiul Renaşterii, i-a făcut pe critici să vadă cel mai strâns raport între manifestările acestor doi artişti. Eroare gravă. Conxolus lucra de fapt în cel mai adevărat sens al Renaşterii trecentiste, şi este poate cel mai însemnat precursor al artei lui Giotto. Acelaşi spirit îi anima pe amândoi – mai cultivat şi mai doct la Giotto – mai naiv şi mai proaspăt la Conxolus. Un instinct la fel de

---

301 Pentru aceste fresce şi curentul pe care îl reprezentau, vezi Al. Busuioceanu: Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alia Caffarella, în „Ephemeris Dacoromana", 1924, p. î —65.

302 Observaţii preţioase asupra acestui curent în pictura romană se află în recentul studiu al lui Hermanin: II maestro romano di Giotto, p. 152 şi urm.

ingenuu îi împingea la creaţii în care observaţia realistă şi vina narativă nu mai erau înfrânate de atitudinea rece oficială. Apropierea este atât de mare, încât a putut lesne înşela cercetarea, de altfel destul de expertă în arta lui Giotto, a unui critic ca Zimmermann, care a ajuns chiar să-i atribuie florentinului picturile de la Sacro Speco[303]. Iluzia lui Zimmermann a fost fără îndoială prea puţin controlată. Ea este totuşi semnificativă; iar un observator atent va putea găsi, de fapt, mai multă asemănare între ciclul din viaţa sfântului Francisc din Assisi şi scenele din viaţa sfântului Benedict de la Subiaco, decât între oricare pictură de Giotto şi arta încă arhaică, bizantinizantă, a lui Cavallini.

Totuşi, lucru ciudat, acest remarcabil Magister Conxolus era originar nu din Florenţa, ci din Roma, aceeaşi Romă unde îi erau contemporani Cosmaţi: şi elevii lor, un Torriti, un Rusuti, un Cavallini. Exista aşadar ceva revoluţionar şi la Roma, un germen al acelui spirit pe care ignoranţa îl făcea şi mai liber, şi căruia i-a lipsit doar geniul pentru a deveni triumfător. Magister Conxolus reprezenta acest spirit cu toată simplitatea şi naivitatea lui de pictor rustic. Prin urmare, afirmaţia lui Hermanin, care a găsit afinităţi stilistice între Conxolus şi Cavallini, a fost o eroare, deşi i-a înţeles atât de bine pe fiecare dintre ei. Cele două curente romane reprezentate de aceştia sunt atât de profund despărţite, încât n-ar trebui să încapă nicio confuzie. În ele se manifestau două mentalităţi perfect antagonice, căutând căi diferite. Erau chiar pe punctul de a şi le găsi – mai mult sau mai puţin perfecte – când irezistibilul şuvoi al florentinismului le-a înghiţit pe amândouă, contopindu-le în acea exprimare predominantă

303 Zimmermann, op. cit. p. 259. Asupra lui Conxolus vezi şi H. Thode: Franz von Assisi; Cavalcaselle: Storia, 1866, Voi. I, p. 134; Strzygowski: Cimabue; R. Van Marle: La peinture romaine, p. 200 si urm.: dar în special Hermanin, în lucrarea: / monasteri ăi Subjaco, Roma 1904, Voi. I, p. '461-485.

a artei din Trecento, giottismul29.

O sută de ani mai târziu, când până şi la Florenţa giottismul epuizat ceda locul inspiraţiei umaniste din Quattrocento, doi pictori, florentini fără îndoială, dar care cunoscuseră Roma, aveau să regăsească, cu destulă genialitate pentru a crea o nouă revoluţie, vechea formulă plastică descoperită altă dată de Cavailini şi pierdută apoi atâta vreme. În capela Brancacci de la Florenţa, întâi Masolino, apoi Masaccio, se întorceau la idealul sculptural al apostolilor de la S. Cecilia. Figuri cu aceeaşi faţă pătrată şi cu aceeaşi vigoare leonină, cu staturi pe care expresiile de forţă concentrată şi severă păreau să le facă şi mai înalte, se detaşează învăluite în veşminte antice, adânc modelate, ca într-o materie plastică. În ele se anunţa o nouă intuiţie artistică, o intuiţie pe care Florenţa nu o mai cunoscuse, dar care acum i se impunea dintr-odată irezistibil. Umbra lui Giotto rămânea departe, cu mult depăşită de noua semnificaţie pe care cei doi artişti o dădeau picturii aproape pe neaşteptate. Din revoluţia profundă a maestrului trecentist rămânea câştigata acea totală libertate iconografică ce îngăduia acum crearea continuă de noi tipuri şi interpretări ale scenelor sacre, şi mai rămânea întoarcerea definitivă către natură, care însemna nu numai aprofundarea imaginii în cadrul realităţii în care era introdusă, ci şi expresia ei de umanitate, prin realismul tot mai accentuat al acţiunilor reprezentate. Dar transformarea completă a picturii către un sens ce devenea tot mai modern necesita încă un element pe care giottismul nu izbutise să-i creeze: *elementul-om*, care alimentase toată arta antichităţii, iar apoi, pierdut pentru multă vreme, avea să fie regăsit încetul cu încetul. Nu este vorba doar de chipul şi de gestul uman; acestea au fost găsite şi de Giotto, care le transmisese tuturor contemporanilor săi. Realismul expresiilor giotteşti era însă mai degrabă exterior, redat

prin atitudini de durere excesivă, sau prin naive detalii episodice ale vieţii. Plastica omului însă – corpul – şi expresia lui lăuntrică – sufletul – trebuiau căutate încă, iar descoperitorul lor avea să fie în pictură creatorul acelui umanism care rezuma tot sensul întregii Renaşteri.

Iată, într-adevăr, revoluţia celor doi florentini. Pentru prima oară după atâta timp, corpul omenesc şi expresia lui lăuntrică erau definitiv redobândite în artă. Figurile severe, cu priviri adânci şi cu atitudini care îşi prelungesc lăuntric semnificaţia, sunt proiectate în cadrul acestor fresce cu o forţă de realizare care le dă ceva statuar, parcă de totală materialitate; trupurile înalte, viguroase, conturate în proporţii fără cusur, studiate metodic după realitate, se detaşează din planurile succesive ale picturilor cu acea cvadratură puternică ce vorbeşte pe dată de un canon bine studiat. Aminteau de vechile sculpturi romane, dar poate şi mai mult de apostolii lui Cavallini de la S. Cecilia. După o sută de ani, vechea tradiţie clasică, trecând peste giottismul care îi întrerupsese firul, şi-i regăsea, de data aceasta definitiv. Iar relaţia dintre Masolino, Masaccio şi Cavallini, care nu a fost încă studiată de nimeni, nu e lipsită de posibilităţi30. Cei doi florentini fuseseră într-adevăr la Roma – despre Masolino, Văsari asigura că „pentru a studia” \ despre Masaccio „pentru a învăţa şi a-i depăşi pe ceilalţi” – într-o vreme când picturile lui Cavallini existau încă şi admiraţia populară le aureola cu prestigiul unor miracole. Ştim din documente sigure că în 1420, Masolino, care avea atunci 37 de ani, s-a dus la Roma, unde a şi executat cunoscutele fresce de la S. Clemente; lucrările lui la capela Brancacci din Florenţa aveau să înceapă doar cu trei ani mai târziu, în 1423. De la Masolino va fi învăţat noua artă şi Masaccio, care îl ajutase la S. Maria del Carmine; dar în 1428 avea să plece şi el la Roma pe urmele maestrului său. Aceasta se întâmplă nu mult după călătoria lui Ghiberti, primul

descoperitor şi admirator al operelor lui Cavallini şi, totodată, dacă e să-i credem pe Văsari, maestrul lui Masolino.

Există oare, într-adevăr, un contact direct între opera pictorului roman şi noua şcoală iniţiată de cei doi pictori florentini la capela Brancacci? Entuziasmul lui Ghiberti pentru Cavallini a avut vreo influenţă hotărâtoare în orientarea lor? Iată o problemă care ar merita toată atenţia. În ce mă priveşte, nu mă îndoiesc de legătura stilistică dintre picturile lui Cavallini şi ale celor doi florentini. Umanismul pictural al lui Masolino şi Masaccio trebuie să fi avut măcar o anticipaţie în concepţia picturii cavalliniene. Roma duccentescă n-a rămas deci lipsită de orice legătură cu Renaşterea. În orice caz, era o altă perioadă a Renaşterii, dincolo de aceea cu care s-a căutat în genere o relaţie. Umanismul quattrocentesc putea să-şi găsească izvorul inspiraţiei în Roma clasicismului şi a tuturor vestigiilor antice, mult mai firesc decât arta atât de revoluţionară şi populară din Trecento. Va trebui să-i sărim pe Giotto şi mai bine de o sută de ani de giottism, pentru a regăsi cu adevărat fecunditatea şcolii cavalliniene, dispărută atât de brusc în Trecento. Era prima oară când şcoala romană îşi găsea o prelungire şi la Florenţa. Idealul antic, redobândit definitiv în artă, făcea inteligibilă viziunea clasică şi sculpturală a Romei. Această viziune va putea fi acum îndelung urmărită în pictura italiană, chiar şi după Masaccio. Mai târziu, un alt florentin trecut pe la Roma, şi care ar fi singur de ajuns pentru a da acestei cetăţi a clasicismului prestigiul de eternitate – Michelangelo – nu va face nici el altceva decât să ducă până la cea mai înaltă expresie aceeaşi irezistibilă viziune plastică, rămânând sculptor şi în pictură.

Apendice I

Profit de această ocazie pentru a vorbi în treacăt şi de o altă frescă duccentescă, necunoscută până acum şi

care, transpusă pe pânză, se afla în urmă cu câţiva ani în aceeaşi bisericuţă din Trastevere[304], S. Maria în Cappella, despre care am mai vorbit. Tabloul este proprietatea casei Doria Pamphili, şi a trebuit să cer să mi-l coboare dintr-un pod al palatului Doria ca să-i fotografiez (fig. 57).

De dimensiuni nu prea mari (1, 06 x 1, 32), foarte deteriorat, dar deloc retuşat, este extrem de interesant pentru stilul care ţine evident de acea epocă precavalliniană din care există atât de puţine exemple la Roma. Subiectul este Fecioara cu pruncul între sf. Ioan şi sf. Francisc. Mai arhaic decât cealaltă frescă pe care am văzut-o în aceeaşi biserică, nu o mai reprezintă pe Fecioară şezând pe un tron cu spătar înalt ci, după moda bizantină, pe un scaun fără spătar!

acoperit cu o pernă, totul încadrat într-un oval purpuriu. Nimburile galbene şi I

tivite toate cu câte două cercuri, alb-albastru sau alb-roşu, nu mai sunt în relief;

Iar urmele inscripţiei care se mai zăresc deasupra sfântului Francisc nu indică nici măcar vreun caracter semigotic. Caractere arhaice nu mai puţin evidente prezintă de altfel şi culorile. Conture în roşu închis, umbre verzui, lumini albe.

Sub culoarea feţelor, acea *membrana* folosită pentru carnaţie de toţi pictorii medievali, se întrezăreşte stratul de verde, *prasinus*, care servea totdeauna drept preparaţie pentru culorile transparente[305]. În sfârşit, pe obrajii sfinţilor Ioan şi Francisc se mai pot vedea petele roşii, caracteristice atât pentru frescele cât şi; pentru miniaturile din secolele XI – XIII. Nu mai sunt rotocoalele

---

304 Dintr-o inscripţie zgîriată în colţul din dreapta jos al frescei, conţinînd în chip de iscălitură un nume şi data de 23 februarie 1652, am putea, cred, deduce ca atunci a fost transpusă fresca pe pînză.

305 Teophilus Presbyter: Diversarum artium schedula, Liber primus, Paris, 1843, p. 110 şi urm.

cu conture precise, cum se făceau de obicei şi în secolul al XII-lea, ci pete de culori estompate, ale căror margini se contopesc treptat cu culoarea carnaţiei[306].

BbKu".

Şcoală romană din Duccento. Iconografia sfântului Francisc ar fi de altfel suficientă pentru a o dovedi. Tânăr şi fără barbă, sfântul e zugrăvit după tipul pe care numai Roma i-l dăduse[307]. Iar stilul întregului tablou dovedeşte acelaşi lucru prin toate amănuntele. Capete rotunde cu ovaluri pline şi viguroase, purtând amprenta unui nobil canon statuar, care în aceste proporţii armonioase ale figuiilor a supravieţuit unei arte dispărute, apoi acele tipuri familiare tuturor pictorilor romani din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. De la Fecioara meşterului Conxolus din Subiaco şi până la mozaicurile cosmateşti sau cavalliniene nu vom întâlni, într-adevăr, decât variante ale aceloraşi tipuri.

Cine ar putea fi autorul acestei fresce? Greu de spus. Desenul este ceva maleabil decât maniera rustică a lui Conxolus. Urme cavalliniene sau cimabueşti nu există încă. Ne aflăm desigur înainte de 1270, dar nu înainte de 1250. Este vremea maeştrilor cosmateşti, titlu generic sub care includem de obicei anonimatul tuturor pictorilor romani din acea vreme. Unuia dintre aceşti anonimi din al treilea sfert al secolului al XIII-lea, care reflectă încă pictura tradiţională romană, trebuie să-i atribuim desigur această frescă.

Apendice II

Pe când corectam şpalturile acestui studiu, distinsul cercetător austriac dr. Robert Eisler mi-a furnizat o foarte interesantă indicaţie, punându-mă pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce de la Aracoeli, pierdută

306 W. de Griineisen: Sainte Mărie Antique, Roma 1911, p. 158.

307 P. Vittorino Facchinetti: Iconografia francescana Milano, 1924, p. 36 şi urm.

de atâta vreme. Un document original din 1285, publicat în 1740 de Murători[308] şi conţinând chiar versiunea poetică, a legendei lui Octavian cu Sibila, pomenea şi de fresca de la S. Maria în Aracoeli, fără a indica însă drept autor pe Cavallini. Codicele mai conţinea o miniatură, copie după acea frescă, miniatură reprodusă de Murători într-o gravură foarte slabă, din care s-ar putea deduce totuşi măcar dispozitivul general al scenei.

Aceasta era împărţită în două planuri. Jos, o arhitectură ca un arc triumfal cu mai multe etaje, reprezentând poate poarta unei cetăţi sau a unui palat, îşi fata căreia, de o parte şi de alta, Octavian şi Sibila aiata cu un gest către Fecioara din planul superior. Aceasta e zugrăvită într-un oval, şezând cu pruncul în poală, înconjurată de îngeri şi nori. Gravura nu ne poate spune nimic în privinţa stilului. Arhitectura pare destul de arhaică şi nu prezintă niciun element gotic. Ar corespunde foarte bine stilului roman din secolul al XIII-lea, dar veşmintele personajelor par mai degrabă inventate de gravorul modern. Doar originalul ne-ar putea spune mai mult.

Originalul există. Dr. D. Fava, directorul Bibliotecii Estense din Modena, a avut amabilitatea să mă informeze ca în acea bibliotecă există încă codicele publicat de Murători, catalogat sub: cod. lat. 461 şi indicat de catalogul Expoziţiei permanente la Nr. 17. La fila 92 se află într-adevăr o miniatură cu Sibila care îi arată lui Octavian pe pruncul Iisus. Nimeni n-a luat în seama această miniatură, a cărei excepţională importanţă este evidentă. Nu numai că avem în ea singura reproducere contemporană a unei opere de artă de atâta timp pierdută, dar este totodată şi cel mai vechi document iconografic al acestei legende atât de caracteristică pentru Roma

308 Muratori, Antiquitates italiene medii aevi, voi. III, p. 880 B. Vezi şl Muratori, Rerum italicarum soriptores, voi. VIII, p. 1069 şi urm.

medievală. Într-un articol publicat în 1906, în „Ausonia”[309], Lionello Venturi a enumerat toate vechile ei reprezentări pe care le cunoştea[310]. Niciuna nu este însă mai veche decât miniatura amintită, care ar putea fi considerată o variantă a adevăratului izvor iconografic al acestei legende.

Aflându-mă, din păcate, departe de Italia, nu am putut obţineo reproducere fotografică a miniaturii. Deci, nu aş putea spune nimic despre caracterul ei stilistic. Data miniaturii (1285) ne-ar îngădui să admitem presupunerea că fresca de la Aracoeli ar fi o operă a lui Cavallini. S-ar putea ca Văsari să fi avut o dată dreptate. Dar n-ar fi imposibil nici ca miniatura să fie reproducerea unei fresce mai vechi, comemorând legenda de care era legată zidirea bisericii. În orice caz, aceste presupuneri n-ar putea fi controlate suficient decât printr-o examinare directă a miniaturii înseşi, sau măcar a reproducerii ei fotografice.

O MINIATURĂ INEDITĂ DIN SECOLUL Al. Xiil – LEA 31 REPRODUCÂND O OPERĂ PIERDUTĂ A LUI PIETRO CAVALLINI[311]

Văsari, enumerând operele atribuite lui Pietro Cavallini, insistă în mod special asupra uneia din ele, pe care o consideră drept cea mai importantă: fresca de pe

309 Lionello Venturi: Una rappresentazione trecentesca della leggenda di Augusto e della Sibilla tiburtina, „Ausonia", An. I, p. 95—-95. .

310 L. Venturi citează următoarele reprezentări: un mic panou trecentesc la Muzeul din Stuttgart (Nr. 465), citat şi dc Cavalcaselle, Storia, 1887, I\, d. 286; un basorelief decorînd un arc care închide altarul din vechea biserică Aracoeli, opera unui rudimentar sculptor roman, poate de la sfîrsitul secolului al XlII-lea sau începutul secolului al XlV-lea (citat şi de P. Casimiro Romano,'Memorie, p. 161); gravura publicată de Muratori. Miniatura de la Biblioteca Estense nu era încă cunoscută de Venturi şi a rămas pînă acum inedită.

311 Pentru toată această problemă a se vedea: Al. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura -romana del Duecento e del Trecento, Apendice II, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 405-406.

bolta corului de la Santa Maria în Aracoeli, reprezentând Sibila tiburtină cu împăratul Octavian: „Dar cea mai bună operă făcută de el în acel oraş a fost în biserica Aracoeli pe Capitoliu; unde a pictat în frescă pe bolta absidei mari pe Maica Domnului cu pruncul în braţe, înconjurată de un cerc de soare, iar jos, împăratul Octavian adorându-l pe Iisus Cristos, pe care i-l arată Sibila Tiburtină; care figuri s-au păstrat mult mai bine decât celelalte în această operă, pentru că acelea care se află pe bolţi sunt mai puţin atinse de praf decât cele care se fac pe faţade... „[312]. Din păcate, toate picturile din corul bazilicii aracoeliene aveau să dispară curând după ce Văsari scrisese aceste rânduri. În 1575, importante lucrări de restaurare au modificat întregul cor al bazilicii, iar în 1565, Niccolò Trometta din Pesaro a fost însărcinat să execute aici noi picturi[313]. Scena descrisă de Văsari pare să fi existat totuşi încă în secolul al XVII-lea, căci Baldinucci afirmă că în 1659 ea putea fi văzută într-o lunetă din refectoriul mănăstirii[314]. După această dată, fresca dispare definitiv.

Frecventele erori ale. lui Văsari în privinţa operelor atribuite lui Cavallini, precum şi tăcerea păstrată în această privinţă de Ghiberti – principala sursă referitoare la maestrul roman – au dus chiar la îndoiala că această operă ar aparţine într-adevăr lui Cavallini. Ea a fost de aceea uitată încetul cu încetul, sau neglijată chiar de istoricii de artă.

O întâmplare fericită ne-a pus pe urmele unei copii contemporane a faimoasei fresce. Dr. Robert Eisler mi-a atras acum câtva timp atenţia asupra unui document publicat în 1740 de Murători, care menţiona fresca de la

312 Vasari: Le vite, ed. Milanesi, 1878, Voi. I, p. 539.

313 P. Casimiro Romano: Memorie istoriche della chiesa e convento di Santa Maria in Aracoeli, Roma, 1736, p. 30 şi 141.

314 F. Baldinucci: Notizie de'professori di disegno da Cimabue in quă, Florenţa, 1768, Voi. II, p. 11

Aracoeli, fără a-l numi însă pe Cavallini drept autor al ei. Este vorba de un manuscris din 1285, care cuprinde o versiune poetică a legendei Sibilei Tiburtine, şi este ilustrat cu o miniatura reproducând fresca de la Aracoelil\ luratori a publicat chiar o gravura după această miniatură, gravură destul de slabă care nu îngăduie o apreciere a stilului acestei opere. Cât despre original, care nu fusese menţionat de niciunul din istoricii lui Cavallini, rămăsese încă necunoscut.

Cercetări ulterioare ne-au permis să îl regăsim la Biblioteca Estense din Modena (cod. lat. 461). La pagina 92 a manuscrisului figurează miniatura copiată de Murători[315]; ea corespunde întru totul descrierii lui Văsari.

Scena este împărţită în două planuri. În partea de jos, o arhitectură convenţională reprezintă o poartă mare, flancată de două turnuri cu câte două etaje încununate de nişte edicule. Este probabil poarta unui palat, sau a unui oraş; ar fi greu de recunoscut chiar imaginea Capitoliului, unde era localizată legenda, în faţa acestei porţi se află două personaje în veşminte antice: împăratul, care poartă o coroană pe cap, şi Sibila, ţinând o carte, stau de vorbă cu însufleţire Amândoi arată spre chipul Fecioarei, care ocupă planul de sus al miniaturii. Aşezată pe un tron fără spătar, ea ţine pe genunchi pe copilul Iisus, având de fiecare parte câte un înger. Madona este încadrată într-un oval făcut din nori stilizaţi. Scena nu este însoţită de nicio inscripţie.

Este cazul să considerăm că această imagine ar fi cu adevărat reproducerea unui original de Cavallini? Iată un lucru mai greu de spus. Data şi stilul miniaturii n-ar contrazice o asemenea ipoteză. Anul 1285 corespunde epocii în care pictorul era ocupat cu lucrările sale de la S.

315 Datorăm aceste informaţii amabilităţii dr. Fava, directorul Bibliotecii Estense, fotografia
pe care o reproducem în articolul de faţă, şi care ne-a fost împrumutată de dr. Eisler, se datoreşte bunăvoinţei d-lui Emmanuele Barrabino din Genova.

Paolofuorilemura, şi este probabil că începuse să lucreze la Roma încă din 1273, când prezenţa lui este semnalată la S. Maria Maggiore, alături de Cimabue, care i-a fost probabil maestru[316]. N-ar fi aşadar imposibil ca el să fi lucrat atunci şi la S. Maria în Aracoeli. Pe de altă parte, stilul miniaturii nu contravine caracteristicilor primelor opere ale lui Cavallini. Arhaismul arhitecturilor bizantine se regăseşte în toate picturile din acea epocă, şi poate fi recunoscut şi în copiile care s-au păstrat după frescele executate de Cavallini la S. Paolo. Este adevărat că în arhitecturile operelor sale ulterioare se remarcă forme mai logice, precum şi alte detalii decorative decât frunzele stilizate care împodobesc arhitectura din miniatura de faţă. Dar nu este imposibil ca miniaturistul să fi modificat modelul pe care îl copia, introducând câte ceva din propria lui imaginaţie. Faptul care ar putea suscita o îndoială mai serioasă ar fi tăcerea lui Ghiberti, care nu vorbeşte de nicio frescă cavallinianã la Aracoeli. Se ştie cât de exacte sunt informaţiile florentinului în privinţa lui Cavallini şi se cunosc de asemenea multiplele erori ale lui \asari asupra acestui subiect. Ar fi chiar de mirare să nu fi existat la Aracoeli nicio reprezentare anterioară secolului al XIII-lea a acestei legende, atât de intim legată de însăşi zidirea bisericii. Dar ne aflăm aici în domeniul ipotezelor, iar miniatura singură nu poate rezolva problema. Să dăm aşadar crezare afirmaţiei lui \ asari, până la proba contrarie.

Dacă problema aceasta nu poate fi rezolvată, miniatura prezintă însă şi un alt interes, care o face preţioasă prin ea însăşi. Ea păstrează cea mai veche reprezentare iconografică a acestei legende atât de caracteristic romană. Lionello Venturi a publicat un mic studiu asupra iconografiei acestei scene, citind toate exemplele care îi erau cunoscute L El nu indica decât trei

316 Al. Busuioceanu, op. cit., p. 265 şi urm.

reprezentări, datând din evul mediu: 1. un mic panou de la Muzeul din Stuttgart (nr. 465), datat din 1358 şi atribuit de Venturi lui Paolo Veneziano (citat şi de Cavalcaselle); 2. un basorelief, astăzi pierdut, care decora altă dată arcada unui retablu de la Aracoeli, şi pe care îl socoteşte, după P. Casimiro, drept opera unui grosolan marmorar roman de la sfârşitul secolului al XIII-lea, sau poate începutul celui de al XIV-lea; 3. gravura publicată de Murători, al cărei original îi era necunoscut2. Venturi atribuia acestor reprezentări două izvoare diferite: unul mai recent şi mai complet, reprodus în panoul de la Stuttgart şi recunoscut de Venturi în *Leggenda aurea* a lui Jacopo da Voragine; celălalt, mai vechi, este cel din gravura publicată de Murători şi reprodusă incomplet şi de marmorarul roman. Este evident că sursa acestora nu era alta decât fresca de la Aracoeli, care constituia, ca să spunem astfel, modelul oficial al scenei respective.

Să fi fost, de asemenea, această frescă prima elaborare iconografică a legendei? Ar fi greu de afirmat. În orice caz, ea furniza prototipul definitiv, prototip care ne-a fost din fericire păstrat în miniatura descrisă mai sus.

PICTURA ITALIANĂ ÎNAINTE DE CIMABUE[317]

Era o vreme când istoria primei renaşteri a picturii italiene se începea cu Cimabue. Piatra aceasta de unghi, pe care avea să se clădească îndelung, o aşezase însuşi Văsari. Era chiar cuvântul de început al acelor minunate *Vieţi* în care şi greşelile sunt preţioase celor ce clădesc astăzi istoria pe urmele lui... Sub nesfârşitul potop de rele ce doborâse şi înecase biata Italie, nu numai că se năruiseră toate monumentele vrednice de acest nume, dar ce era mai rău, pierise cu desăvârşire orice meşter, când prin voia lui Dumnezeu se născu în cetatea Florenţei, la anul 1240, ca să dea cele dintâi lumini meşteşugului picturii, Giovanni, numit Cimabue, din nobila familie a

317 Capitol dintr-un studiu mai întins asupra Primitivilor italieni.

Cimabuilor cunoscută în vremea aceea”[318]. Greşeala lui Văsari-a fost de mult înlăturată. Cercetătorii moderni32, care au avut şi mai au încă de îndreptat din spusele istoricului aretin, au lămurit încetul cu încetul urma mult mai îndepărtată a acelei „dintii lumini” a meşteşugului picturii în Italia. Cu două şi cu trei sute de ani chiar înaintea florentinului, ceva din spiritul lui îndreptat spre înţelesuri noi se simţea sfios, neştiutor de propria-i îndrăzneală, în multe fresce zugrăvite nepretenţios şi anonim, adeseori de mâini umile de ţărani, în pridvoarele vechilor bazilici ale Romei, în umbra zidurilor mănăstireşti sau în modeste biserici de ţară… u

Pe unele le-au scos abia târziu la iveală arheologii. Mina isteaţa amultora dintre ei a fost într-adevăr fericită. Pe lângă cele mai multe însă, cercetătorii sau curioşii au trecut îndelung fără să le vadă. Abia în urmă critica le-a scosşi pe acestea la lumină. Istoria picturii italiene şi-a adăugat astfel un capitol întreg al „originilor”. Între Cimabue şi pictura „bizantină” a evului mediu italian sunt acum cel puţin două sute de ani de căutări şi începuturi ale unei arte noi.

Am putea coborî până în secolul al IX-lea, secol de adâncă ignoranţă şi inerţie morală ca şi artistică. Italia întreagă se găsea ca sub apăsarea unei nopţi, iar Roma însăşi îşi pierduse până într-atâta prestigiul, încât un împărat ca Mihail al Bizanţului putea să scrie papei Nicolae I şi să-i întrebe cum de nu se ruşina să mai folosească limba latină, limbă pe care „nu o mai vorbesc decât barbarii şi Suciţii. Bietul papa îi răspundea cu demnitate, şi într-o latină încă destul de corecta, minunându-se şi el cum un împărat care se intitula „roman” putea să nu cunoască şi să dispreţuiască limba

---

318 Vasari, Le vite dei piu eccellenti pittovi, scultori e architettori, Kd. Milanesi. Florenţa, 1878, vol.I, p. 247
Jioma, Bucureşti, 1929, an VIII nr. 3 şi IX nr, 2.

propriilor lui supuşi, limba lui Cezar, a lui Cicero şi Vergiliu, în care se scrisese odinioară pe stâlpul crucii din Golgotă titlul de martiriu al Mântuitorului[319].

Dar apărarea papei rămânea neputincioasă când în Roma însăşi ea nu mai putea găsi decât slabe ecouri. Neştiinţa era, într-adevăr, atât de mare până şi în cler şimânăstiri încât, cum mărturiseşte alt document, nici episcopii nu mai ştiau să se iscălească. Mmăstirile şi bisericile mucezeau în umbră, se înconjurau de ziduri crenelate pentru asediile care nu erau rare, sau îşi trimiteau călugării să cerşească o milostivire ce nu se mai ivea de la sine. Arta îşi pierduse înţelesul iar când pe urma deselor pârjoluri ce mistuiau uneori casele Domnului până în temelii, vreun abate rămas fără gospodărie ori speriat de pârjolul şi mai cumplit al Gheenei care îl aştepta, se hotăra să ridice vreo mănăstire nouă pe ruinele celei distruse, atunci ignoranţa şi neîndemânarea îşi scriau urmele şi în piatră, pentru lauda lui Dumnezeu, pe care vremurile îl sileau să se mulţumească şi cu mai puţin. Vreun capitel împodobit cu flori neînţelese, abia zgâriate în piatră, vreun animal ciudat care vrea uneori să aducă a leu dar ieşea mai puţin decât un viţel, săpat în cadrul vreunei uşi ori pândind din muchia unui pilastru, vreun arc potrivit strâmb între coloanele unui claustru îţi vorbesc îndată de simplitatea îngerească a meşterilor care le ciopleau.

Pictura nu era nici ea mai fericită. Vechiul meşteşug al frescelor romane care din vremea scenelor pagine de la Pompei, până la Catacombe şi până târziu în picturile absidale ale bazilicilor se păstrase cu acelaşi proaspăt sentiment de viaţă şi cu acelaşi plastic caracter uman, era de mult pierdut. Ultimele opere pe care le mai putuse

---

319 J- Gregorovius: ,,Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter, vom V bis zum XVI Jahrhundert" Stuttgart,^ 1890, voi. III, p. 142 - 143. Tot în Gregorovius şi alte documente relative li obscurantismul clerului italian în această epocă.

inspira fuseseră frescele de la începutul secolului al VIII-lea, zugrăvite în vremea papei Ioan al VII-lea la Santa Maria Antica în Forul Roman 33. În rest, tipicul bizantin pătrunsese pretutindeni, aducând cu el formule gata alcătuite pentru meşteri care nu mai ştiau nici măcar cum e omul. Sfinţi ţepeni, cu mâini îrânte de la cot, ţinând în ele cărţi ce seamănă mai degrabă a lădiţe sau binecuvântând greceşte; Cristoşi şezând pe globul lumii sau în jilţuri împodobite, dar fără urma vreunei expresii în ochii peste măsură căscaţi; sfinte Fecioare care abia ţin cu două degete de umăr vreun Cristos copil, ce ar părea că le stă în poală dar este suspendat în aer, umplu bisericile mari şi mici, străjuiesc altarele şi uşile „nemişcaţi, cu priviri ce se pironesc asupră-ţi fără a-ţi spune nimic, asemenea unor stafii.

Pictură bizantină numai fiindcă proveniența ei era din Răsărit. În realitate, ea încetase de mult să se împrospăteze măcar din modelele Bizanţului, unde ştiinţa artiştilor nu era de dispreţuit. Italia îşi pierduse contactul direct cu împărăţia de la Răsărit. Din secolul al VIII-lea chiar, luptele iconoclaste îndepărtaseră cu totul Răsăritul de Apus. Şi dacă în jurul Romei, la Grotta Ferrata, ori în inima cetăţii chiar, la Santa Maria în Cosmedin, călugări greci goniţi de prigoanele de la Bizanţ se aşezaseră de mult întemeind adevărate vetre orientale în inima Italiei, ei îşi pierduseră contactul viu cu centrele artistice ale Orientului de atunci. Modelele odinioară importate prin Ravenna şi treptat degenerate se repetau de la un loc la altul, se reproduceau aidoma, cu singurele variante pe care le mai puteau da neîndemânarea sau graba fiecăruia.

Şi totuşi, ici şi colo prindea să se ivească câte un început de expresie care rupea rigiditatea liniilor, strecurând uneori şi înţelesuri mai vii în formele copilăreşte încondeiate. Era începutul unui gând încă inconştient, dar pe care ai fi putut; să-l simţi cum se

pregătea să iasă la lumină. Unde mtii, e greu de spus. Destul de timpuriu însă, şi încă din vremea celei mai întunecate ignoranţe.

Sfântul Clement din Roma 34. Bazilica azi subpământeană este clădită din secolul al IV-lea, poate chiar pe locul casei acestui sfânt. Deasupra ei, la începutul veacului al XII-lea, papa Pascal al II-lea ridicase altarul nou pe care generozitatea cardinalilor şi a papilor de mai târziu avea să-i împodobească cu atâtea bogăţii. Abia târziu, în secolul trecut, cazmalele călugărilor irlandezi aveau să-i descopere iar urma. Azi, la lumina slabă a lămpilor electrice, pe zidurile umede şi goale, poţi citi aproape întreaga istorie a picturii romane din vremea aceea. Mâini diferite au zugrăvit cam din secolul al IX-lea scenele naive, aşezate aproape la întâmplare, unde şi cât le-a permis locul…”?

— Una dintre ele merită mai ales să fie privită mai de aproape. Scena înălţării Domnului, care încheie o serie mai lungă de tablouri evanghelice. Vremea a distrus-o în mare parte, transformând-o într-un mizer rest arheologic. Destule amănunte însă, şi dintre cele mai caracteristice, sunt încă în stare să dezvăluie unui ochi atent ceea ce începea să fie uneori neaşteptat în viziunea acestor pictori anonimi. Iconografic scena nu se deosebeşte prin nimic de obişnuitul tipic bizantin. Iisus, glorificat în curcubeul simbolic, este malţat la cer de îngerii care zboară în dreapta şi în stânga lui. Dedesubt, Fecioara pe o înălţime îşi întinde braţele în semn de rugăciune mare spre Mântuitor; jos, grupurile apostolilor îngrămădiţi de o parte şi de alta încheie simetric scena, întocmai ca în icoanele bizantine.

Ce lucru extraordinar s-a întâmplat însă? Ce vânt neobişnuit a trecut printre apostolii ce se înşiruiau alteori nemişcaţi şi asemănători unul cualtul, iar acum sunt agitaţi ca de o furtună? Trupurile lor se frâng cu violenţă şi

se răsucesc înspăimântate, braţe se ridica înspre cer însoţind parcă strigăte, feţe se asejând în palme de teama de a nu vedea ochi înfricoşaţi se întorc căutând undeva scăparea. La picioarele Mariei, sfinţii Petru şi Pavel, încovoiaţi, nimiciţi de teamă, se feresc parcă gata de a fi striviţi de cerul ce stă să cadă asupra lor.

Minunată naivitate a cine ştie cărui zugrav anonim, care încerca neîndemânatic să spună pentru prima oară ceva! Liniile lui îngroşate fără dibăcie se mlădiau mai mult decât trebuia. Gândul timid, nepriceput să-şi rostească tâlcul, se folosea de violenţă, din teama de a nu spune prea puţin. Înălţaiea Domnului, pe care el şi-o închipuia poate în sine altfel, lua sub penelul său înfăţişarea unei catastrofe, în faţa căreia apostolii se agitau înspăimântaţi şi neputincioşi. Era barbar, dar era în sfârşit o expresie, şi între cele dintâi, printre miile de chipuri moarte şi de scene fără-noimă care acopereau bisericile din acea vreme.

Să însemnăm deci, fiindcă reprezintă o dată, chipul papei zugrăvit în marginea acelei scene, Leon al IV-lea, pe care nimbul pătrat şi albastru din jurul capului îl arată a fi fost încă în viaţă în timpul zugrăvirii frescei – jumătatea veacului al IX-lea.

Asemenea licăriri însă, repede stinse, şi pe care trebuie să le punem mai mult pe seama întâmplării, erau rare de tot. Cercetătorii atenţi încep să le descopere ici şi colo, fără legătură între ele, fără urma vreunei conştiinţe artistice mai lămurite, fiind mai mult părerea unui gând căruia adesea nici nu ştii dacă i se cuvine vreo însemnătate. Iar când se ivesc, destul de timide, în gestul exagerat al vreunui personaj în chipul mai aproape de omenesc al vreunui sfânt, ori în vreo scenă inspirata şi din alte izvoare decât din tipicurile obişnuite, barbaria formelor este mea atât.de mare, încât expresia artistică se află mai mult în închipuirea noastră, decât în umila nepricepere a mâinilor ce le zugrăveau. Va trebui să

aşteptam mai bine de un secol, până în preajma anului 1.000, şi va trebui să părăsim uneori Roma pentru bisericile mici de ţară din împrejurimi, ca să întâlnim întrezărită 1 mai numeroase ale unei transformări până acum abia

Către sfârşitul secolului al X-lea, şi în secolul următor mai ales, urmele acestea se tac din ce în ce mai dese, mai puţin întâmplătoare, lămurind o anume înclinare a gustului popular neîntâlnită încă în epocile mai vechi. Bisericile din întreaga Italie, îndeosebi cele din regiunea Romei, se acoperă cu lungi cicluri de picturireprezentând povestm din Evanghelie sau din vieţile martirilor. În serii nesfârşite, ele se desfăşoară fie de-a lungul navelor, fie în spaţioasele porticuri romanice, înlocuind galeriile de sfinţi rigizi şi izolaţi care umpleau până atunci bisericile Un gust de povestire, şi de povestire pe înţelesul tuturor, pe care zadarnic l-am căuta în vechile tradiţii, se ivea aducând cu el şi o mentalitate noua, uşor de citit din toate manifestările ei. Un realism dus uneori până la cruzime, ocăutare de a exprima mai ales ceea ce este omenesc în povestirea evanghelica, prin amănunte care o apropie de viaţa profană de fiecare zi, şi mai ales o înclinaţie de a zugravi tot ce e suferinţă omenească în povestirea evanghelică dau un caracter cu totul nou artei din vremea aceasta.

Patimile Domnului, cu atâta grijă ocolite altă dată, reprezentate mai mult în aluzii sau în scene care să nu poată ştirbi cu nimic din demnitatea Mântuitorului erau acum cu ardoare căutate şi descrise în toate amănuntele, în locurile cele mai vizibile ale bisericilor. N-a rămas bisericuţă cât de neînsemnată care să nu-şi aibă „Evanghelia, sau măcar „Patimile” ei înşirate în mici compartimente alăturate, întocmai cum în cărţile ce se scriau pe piele de viţel, se înşirau miniaturile. Iar fiindcă Evangheliile citite din altar nu ofereau destule motive de

inspiraţie, nu dădeau tocmai ce era mai omenesc în viaţa Mântuitorului, se cercetau cu de-amănuntul şi evangheliile apocrife, cărţile născocite de imaginaţia aprinsă a scriitorilor din primele veacuri creştine, căci în ele pictorul putea găsi cu amănunte uneori ras îce întreaga descriere a naşterii Domnului, şi minunatele întâmplări ale fugii în Egipt, şi faptele Mariei, ca şi atâtea destăinuiri noi despre patimile Mântuitorului. Uneori, în alte apocrife, el putea găsi chiar fapte dintre cele mai extraordinare, care lipseau cu totul din cărţile oficiale, cum era călătoria lui Iisus la iad şi mântuirea simbolică a lui Adam *1*.

Toate aceste scene care colorau închipuirea populară, dând uneori o notă romantica povestim evanghelice, se împerecheau cu vechile scene consacrate oficial, împrumutau elementele lor iconografice, dar le modificau destul de des, inventând o seama de amănunte realiste pline de vivacitate, care sporeau interesul întregii povestiri. Scena Bunăvestirii, de pildă, nu se mai petrecea numai între înger şi Maria, ca în vechile reprezentări; pictorul de la începutul veacului al X-lea inventa mea un personaj. servitoarea Mariei, care pe jumătate ascunsă după o perdea, se ivea în pragul casei iscodind convorbirea Fecioarei. Alteori, în r reprezentapo” lfe au fost publicate şi comentate de Xischendorf; *De evangeliorum apocryphorum origine et usu*, Hagae 1851, şi *Evangelia apocrypha*, Lipsiae, 1876.

tarea patimilor Domnului erau întrebuinţate mijloace şi mai drastice, pentru a face scenele expresive. În episodul prinderii lui Iisus, Petru se mulţumea odinioară, pentru a respecta cuvintele Evangheliei, să ridice doar sabia asupra lui Malchus, servitorul lui Pilat; acum este înfăţişat chiar în clipa când îi taie urechea, şi nu cu spada, ci cu un cuţit, iar sângele curge şiroaie. Figura lui Iisus însuşi nu e scutită de cruzimea acestui realism, căci nu este rar, de pildă, să întâlneşti în scena drumului pe

Golgota un Cristos nu numai doborât de greutatea crucii dar, spre o umilinţă şi mai mare, tras cu brutalitate de un ştreang, care e petrecut în jurul gâtului.

Din acelaşi gust de a povesti în amănunte suferinţele cele mai crude ale creştinismului erau reînviate cu sârguinţă toate istoriile martirilor, dându-li-se pretutindeni locurile cele mai de onoare în biserici. Aşa cum nu se mai afla bisericuţă care să nu-şi aibă „evanghelia" ei, nu se mai afla niciuna care să nu-şi aibă istoria martirilor ei. Nu numai a celor mari: sfântul Ştefan, sfântul Laurenţiu, sfântul Sebastián nu mai izbuteau să-i mulţumească pe creştinii care ardeau de închipuirea altor suferinţe şi mai extraordinare. Se cercetau faptele celor mai obscuri martiri, adeseori fiind suficientă doar o vagă legendă, pentru a descrie apoi cu amănunte care zbârleau părul, tot ce pătimiseră pentru credinţă. Sfinţi prăjiţi de vii, sfinţi jupuiţi, sfinţi fierţi în vreo căldare mare, sfâşiaţi de căngi ori purtându-şi singuri pe palme capul retezat, se iveau acum la fiecare pas, biciuind imaginaţia, urmărind gândurile credincioşilor ca o obsesie însângerată. Iar cum obsesiile sângeroase sunt dublate întotdeauna de nostalgii duioase şi idilice, nu era deloc rar ca între scenele sângeroase să întâlneşti şi cine ştie ce imagine câmpenească ori familiară, stângaci zugrăvită, însă plină de lirism şi de naivă poezie aproape copilăroasă. Sentimentul profan îşi făcea astfel loc ori de câte ori putea, înviora închipuirea cu imagini noi ce se lăsau încet, încet descoperite şi ducea arta încă umilă a acestor meşteri pe alte drumuri decât cele ale tipicurilor teologice de odinioară.

O înşirare a monumentelor păstrate din această vreme n-ar fi poate prea lungă dacă ea n-ar face decât să repete în alte variante caractere ce se pot găsi în fiecare dintre ele. La San Bastianello pe Palatin, în mijlocul Romei (frescele de la sfârşitul secolului al X-lea, azi dispărute,

sunt cunoscute însă din copiile vechi păstrate într-un codice la Vatican); la San Urbano alia Caffarella, în marginea Romei, sau şi mai departe, la Sant' Angelo în Formis 3S, aceleaşi cicluri caracteristice acoperă pereţii, povestind cu vioiciune patimile Domnului sau istorii amănunţite de martiri. Ne vom opri la unul singur dintre ele, cel mai întins şi totodată şi cel mai caracteristic, fiindcă vom găsi în el toate elementele acestei arte încă rudimentare, în care gândul popular îşi căuta expresia.

Sant' Urbano alia Caffarella 36 este o bisericuţă părăsită, la care nici Bedekerul, nici ciceronele roman nu prea ştiu să te îndrepte, deşi nicăieri în Campania romană nu s-a păstrat mai vie şi neatinsă priveliştea de acum aproape două mii de ani. Se află dincolo de Poarta sfântului Sebastián, între Via Appia antica şi Via Latina: un templu rustic, vechi din timpul Antoninilor, desprinzându-şi silueta încolonată din mănunchiul de plopi şi salcâmi ce adumbresc tăpşanul unei mici coline. În secolul al II-lea al erei noastre aici era domeniul unei vile a lui Herodian At ticul, sofistul nespus de bogat, preceptorul viitorilor împăraţi Marc Aureliu şi Lucius Verus, iar în 143 consul la Roma. După moartea tragică a soţiei sale, Annia Regilla, Herodian îi ridicase acest templu în locurile ei familiare. Annia Regilla era reprezentată în marmură, asemenea unei nimfe, urmând pe zeiţa ei patroană, Ceres. Apoi, tradiţiile creştine au legat lăcaşul de amintirea sfântului Urban, martirul care şi-ar fi găsit acolo refugiul în vremea persecuţiilor din timpul lui Marc-Aureliu. Amintirea aceasta a dus apoi şi la transformarea templului de mult părăsit, în biserică închinată sfântului Urban.

Urma acestei consacrări se mai păstrează încă în mica criptă a bisericii. În fundul unei ocniţe întunecate, la lumina slabă a luminării care le va da pentru o clipă viaţă, se pot desluşi chipurile primilor sfinţi veneraţi în noi lăcaş creştinesc. Ţepene şi hieratice, cu ochi lipsiţi de privire

holbându-se neputincioşi în întuneric, cu gesturi ce nu pot vorbi deşi se silesc din răsputeri să se facă înţelese, îţi apar din nimburile mari, tivite gros, asemenea unor ciudate închipuiri primitive, pe care nu mai ştii dacă pietatea ori superstiţia le-a aşezat în acea ascunzătoare: Fecioara cu pruncul în braţe, între sfântul Ion şi sfântul Urban. Amănunte iconografice şi stilistice pe care le-am studiat în altă parte şi nu e locul să k reproduc aici[320], lămuresc epoca acestei umile şi subterane devoţiuni ce venea să înlăture luminoasele sculpturi pagine de altă dată: sfârşitul secolului al X-lea şi totodată

— Ceea ce este şi mai vrednic de remarcat – sfârşitul artei înseşi, care, îndelung secătuită de prescripţii şi canoane, se întorcea, când ştiinţa acestora, era pierdută, la rudimente tot atât de primitive şi de barbare, ca şi întreaga epocă ce le dădea naştere.

Câţiva ani mai târziu însă, tot la Caffarella, aceeaşi umilă ignoranţă ţărănească ajunsă îndrăzneaţă poate prin inocenţă, în orice caz eliberată cu toiul de ştiinţa bădărană a zugravilor de meserie, avea să încerce şi limbajul nou pe care îl vom întâlni ici şi colo din ce în ce mai dezlegat. De rândul acesta, mina hotărâtă a meşterului cuteza să zugrăvească la lumină: întregul interior al templului, sub bolţile pe care a mai rămas încă urma structurilor antice, este încins de două ori cu brâul colorat al frescelor ce se desfăşoară în compartimente egale, suprapuse. Tainica bisericuţă a sfântului Urban, cercetată doar de plugarii şi păstorii din Campania, îşi avea acum şi ea nu numai „evanghelia” ei, dar şi istoriik celor mai populari dintre martirii Romei, sfântul Urban şi sfânta Cecilia, lângă care era păstrat un loc şi pentru sfântul Laurenţiu, cel prăjit pe grătar, şi pentru alţi sfinţi mai mici, cărora călăi

320 Al. Busuioceanu, Un ciclo di affreschi del secolo XI: S. Urbano alia Caffarella, în „Ephe-
meris Dacoromana” Roma, voi. XI, 1924, p. 1—65.,

neîndurători le retează braţele şi capetele.

„Istoriile” sunt şi azi tot atât de vii ca şi odinioară, deşi mult mai târziu, în secolul al XVII-lea, o mina puţin pricepută a încercat să le refacă. Vom găsi în ele toată verva născocitoare a acelui gust de a povesti despre care aminteam mai sus; vom regăsi toată cruzimea sângeroasă ce tulbura imaginaţia şi pietatea populară; iar într-o scenă sau două, în imagini simple şi rustice, şi acel fraged sentiment al vieţii, pe care povestirea încărcată de alaiul evanghelic nu-l îngăduia întotdeauna. Dar vom găsi şi ceva mai mult. O expresie stilistica nu mai puţin surprinzătoare prin spontaneitatea cu care izbuteşte să dea viaţă scenelor naive şi desenate fără pricepere. Vivacitatea şi varietatea compoziţiilor impresionează de la prima privire. Figurile sunt distribuite liber, într-o abundenţă de atitudini uneori destul de îndrăzneţe, pe care zadarnic ai încerca să le cauţi în picturile de altă dată. Corpurile lungite, înfăţişate în mişcări expresive, şi-au pierdut până şi fizionomia tradiţională bizantină, amintind mai degrabă chipurile din miniaturile lombarde sau de dincolo de Alpi. Gustul împodobirii excesive a veşmintelor şi tronurilor a dispărut şi el. Costumele simplificate tind către acelaşi realism pe care îl vădeşte întreaga concepţie a povestirii.

Câtă îndrăzneală era însă în încercarea aceasta ţărănească de a închipui istoria creştină nu vom putea înţelege bine decât cercetând cu de-amănuntul scenele cu totul inedite ale istoriei martirilor de la Caffarella. Viaţa sfintei Cecilia” şi a sfântului Urban nu fuseseră încă niciodată zugrăvite în vreo biserică. Meşterul de la Caffarella le inventa el însuşi. „Actele” celor doi martiri îi stau bine-nţeles în ajutor; dar trebuie să urmăreşti de la o icoană la alta toată istoria picturii vechi creştine, ca să-ţi dai seama ce faptă mare însemna, în vremea aceasta de adâncă neştiinţă, o asemenea încercare de a imagina fără modele o istorie complicată, care trebuia să fie înţeleasă şi

de cei mai simpli credincioşi. Picturile de la Caffarella sunt din acest punct de vedere primul indiciu neîndoielnic al drumurilor noi pe care intra arta italiană. Meşterul lor, „P ratele Bonizzo”, care le semna în anul 1011, este desigur prea umil ca să poată fi trecut printre numele de seamă ale acestei arte dar inspiraţia lui rustică şi îndrăzneala naivă de a potrivi istoriile sfinte după viaţa populară a semenilor lui erau aceleaşi virtuţi din care avea să iasă, nu mult mai târziu, înnoirea întregii picturi italiene.

— Către sfârşitul-secolului al XI-lea libertatea acestor meşteri populari faţă de tipicurile severe şi înţepenite ale artei oficiale începe să fie atât de îndrăzneaţă, încât inspiraţia lor izbuteşte uneori să realizeze chiar opere de o valoare remarcabilă. Nu vom căuta, fireşte, asemenea realizări tocmai în locurile cele mai ilustre ale cultului oficial. Căci pictura „bizantinizantă” sau de-a dreptul grecească era încă în floare în cele mai multe dintre marile bazilici sau în mănăstirile din Roma şi chiar din restul Italiei. Cuiburi de iradiaţie grecească se găseau mai pretutindeni în peninsulă, prin călugări ori meşteri anume aduşi din patria lor orientală; ca să nu mai vorbim de Italia de sud, populată până târziu de călugări şi anahoreţi vasilieni, sau de Veneţia unde atunci se înălţa şi avea să fie consacrată toată splendoarea bizantină a Bazilicii San Marco. Dar la Roma chiar, şi în multe din mănăstirile risipite prin Italia, meşterii şi călugării greci erau acasă la ei. Şcoala greacă avea şi un centru de netăgăduită valoare la Montecassino, unde abatele Desiderius, ajuns mai târziu papă, concentrase meşteri mozaicari şi pictori dintre cei mai de seamă, aduşi de-a dreptul de la Bizanţ. Viaţa populară îşi căuta însă expresii noi, în afara sugestiilor acestui riguros tradiţionalism ecleziastic, şi izbutea uneori să-şi exprime gândurile în forme care surprind şi astăzi prin vioiciune şi elocvenţă.

Exemplarele cele mai vii şi mai ilustrative pentru

această artă de esenţă, aproape profundă le vom găsi tot în subteranele de la San Clemente 37: un ciclu de picturi ulterior celui descris mai sus, zugrăvind în patru mari panouri scene legate de sfinţii cei mai veneraţi în străvechea bazilică! sfântul Clement, sfântul Alexis şi sfântul Ciril. Poporeni umili din jurul mănăstirii, un Beno di Rapiza locuitor al cartierului prin anul 1080, şi o măcelăreasă Maria (numele lor sunt însemnate în latină pe inscripţiile votive), dedicau aceste picturi sfinţilor pomeniţi, din dragoste pentru ei, „din frică de Dumnezeu", sau din grija „pentru tămăduirea sufletului". Erau tot atâtea gânduri personale care dădeau oarecum acestor picturi un sens actual şi o valoare realistă, neobişnuite în ilustraţia teologală şi abstract simbolică a artei oficiale".

Gustulpictorului ca şi al donatorului pios se îndrepta astfel tot către naraţiune, către ce putea fi mai viu şi mai direct în reprezentarea religioasă... Scenele erau alese pentru a fi cât mai impresionante prin patetic, prin violentă sau prin extraordinarul întâmplărilor. Pictorul le adăuga imaginaţia sa naivă dar îndrăzneaţă şi cruditatea unui realism pe care sinceritatea îl făcea deosebit de elocvent.

Una din scene înfăţişa, de pildă, cel mai ciudat miracol legat de viaţa sfântului Clement: salvarea unui copil rămas viu în fundul mării, în locul und e fusese aruncat sfântul. Îngerii ridicaseră din adâncul apei templul în care mama avea să-şi regăsească copilul înghiţit de ape. Coloane subţiri, ca într-o pictură pompeiană, îl susţin şi draperii uşoare atârna de sub arcurile frumos rotunjite, împrejur e apa. Dar pictorul nu ştie să o redea. El o reprezintă trăgând linii drepte şi paralele, îndărătul cărora se văd peşti înotând. Întreaga arhitectură este o jucărie fragilă şi fără sens, sau un acvariu ciudat, cu stâlpi, cu draperii şi geamuri. Dar înăuntrul lui, scena se petrece emoţionantă şi cu o justeţe psihologică încă neîntâlnita în

vreo pictură mai veche. Mama este înfăţişată de două ori în prezenţa clericilor uimiţi şi solemni: o dată ridicând copilul, cu gestul precipitat pe care numai realitatea îl putea înfăţişa atât de viu, altă dată în picioare, alături de clerici, ţinând în braţe copilul pe care mâna şi privirea îl dezmiardă cu duioşie, în această a doua reprezentare mai ales se poate vedea cât de aproape era acum pictura de adevăratul înţeles al artei. Căci nu numai gestul şi ţinuta sunt desăvârşit expresive, dar liniile graţioase ale trupului subţiratic şi uşor ondulat de povara copilului, elocvenţa gestului matern şi armonia justă a liniilor ce încheie întreaga figură amintesc sentimentul suav şi puritatea de stil pe care, două secole mai târziu, le vom întâlni în tandrele Madone de lemn sieneze sau pisane, concepute în gustul delicat al goticului primitiv.

În panourile următoare scenele se desfăşoară uneori fastuoase, dar cu aceeaşi preocupare de a reproduce viu realitatea, cum este scena transportării rămăşiţelor sfântului Ciril la Roma, în care costumele şi ceremonialul ecleziastic al bisericii romane de la sfârşitul secolului al XI-lea sunt redate cu vivacitatea şi fidelitatea unui document istoric. Alteori imaginaţia artistului alege scene expresive prin dinamism şi cruzime, iar verva lui aprigă ştie să le zugrăvească cu amănunte drastice care ţin să impresioneze. îl vedem astfel pe Sisin, tribunul necredincios, pedepsit de sfântul Clement cu orbirea, pentru că-şi împiedica nevasta să meargă la întrunirile creştinilor. Scena îl reprezintă pe sfânt oficiind la altar în mijlocul clericilor, în clipa când păgânul iese orb, sprijinit de braţ de un servitor. Sisin avea să fie mai târziu vindecat tot de sfântul Clement, şi avea să înalţe pentru ispăşirea necredinţei lui o biserică. Pictorul îl zugrăveşte în mijlocul sclavilor săi, conducând cu gestul şi cu vorba lucrările clădirii. Tabloul e viu şi cu naivă atenţie inspirat după realitate. Sclavii târăsc coloane sau lucrează la zidirea

bisericii. Iar pentru şi mai mult adevăr şi vivacitate, pictorul notează în inscripţii scurte intervenţiile energice ale lui Sisin, care distribuie porunci şi apostrofe într-un vocabular fără multe ocolişuri... Fili dele pute", se adresează el sclavilor, iar această aprigă înjurătură se întâmpla să fie şi una dintre cele dintâi mărturii medievale de limbă italiană. Sensul popular şi realist al artei atâta vreme constrânsă în formule moarte şi abstracte, ajungea astfel până la expresiile cele mai îndrăzneţe şi mai libere ce vesteau cu energie drumurile noi pe care pornea arta italiană.

Ar fi de prisos să urmărim până în amănunte toată transformarea lentă a acestei arte până la sfârşitul secolului al XIII-lea, când pictura italiană îşi găseşte în sfârşit meşterii geniali prin care spiritul cel nou avea să triumfe definitiv. Arta tradiţionalistă şi formalistă a călugărilor greci va mai rezista câtva timp şi va da chiar opere remarcabile în mozaicuri veneţiene sau siciliene. Dar la Roma, forţa ei se va stinge treptat, va degenera în clişee din ce în ce mai mizere, pe care nici prestigiul artistic şi nici gustul timpului nu le vor mai putea apăra multă vreme. Gustul popular, realist şi înclinat mai mult către înţelesul omenesc al reprezentărilor religioase, va pătrunde tot mai insistent în concepţia noilor meşteri şi va sfârşi prin a câştiga definitiv victoria. Nu va trece mult de altfel şi el îşi va face apariţia chiar în locurile altă dată consacrate formalismului oficial. În prima jumătate a secolului al XIII-lea, de pildă, meşteri anonimi formaţi în acest spirit nou acopereau cu întinse cicluri de picturi porticul atunci construit al Bazilicii San Lorenzo din Roma 38. Era aceeaşi insistenţă de a povesti fapte excepţionale din istoria martirilor şi de a impresiona prin verismul şi cruzimea reprezentărilor. Sfinţii Laurenţiu şi Ştefan sunt prezentaţi în toate peripeţiile emoţionante ale vieţii şi martiriului lor. Dar alături de aceste scene, care nu erau

neobişnuite în bisericile romane, meşterii de la S. Lorenzo adăugau şi povestiri încă inedite, care puneau sub ochii credincioşilor chiar istoria contemporană, şi introduceau în reprezentarea religioasă motive noi, inspirate de-a dreptul din viaţa profană: istoria pontificatului lui Onoriu, moartea împăratului Henric al II-lea, sau încoronarea lui Pierre de Courtenay ca împărat al Orientului, petrecută în 1217 chiar în bazilica San Lorenzo. Viaţa cavalerească şi războinică a timpului, cu decoruri şi costume văzute în realitate şi cu amănunte care azi interesează istoria documentară, se înşiră alături de povestirile pioase, ca într-o cronică istoriată care nu avea decât legături întâmplătoare cu credinţa şi cu faptele bisericii.

Pietatea populară, atât de pasionată de povestire şi de veracitatea imaginilor sale preferate, avea să-şi găsească în curând, tot prin aceste locuri din preajma Romei oficiale, şi un meşter care, în aceeaşi formă rustică şi plină de naivitate, dar cu un talent excepţional, avea să rezume întregul spirit inovator al curentului pe care îl urmărim: acel *Magister Conxolus* 39, care în a doua jumătate a secolului al XIII-lea iscălea pioasele scene din viaţa sfântului Benedict, în mănăstirea de la Subiaco[321]. De rândul acesta, se poate spune, un adevărat precursor al lui Giotto, plin de acelaşi spirit mistic şi naiv-realist, deşi între el şi florentin sau patria toscană a acestuia nu este nicio legătură. Ignoranţa inventivă şi creatoare, pietatea simplă dar pătrunsă adânc de sentimentul vieţii triumfau astfel în aceste picturi ţărăneşti, care nu erau mai mult decât obişnuitele cicluri de povestiri evlavioase menite să instruiască pe cei ignoranţi.

În aceeaşi vreme, în bazilicile Romei, arta oficială îşi găsea puteri noi în maeştri reputaţi – un Cimabue sau un

---

321 Despre Conxolus, AI. Busuioceanu, Pietro Cavallini e la pittura romana del Duecento e del
Trccentc, în „Ephemeris Dacoromana”, III, 1925, p. 400 şi urm.

Cavallini – care avea să dea tradiţiilor de odinioară o înflorire neaşteptată. Era ultima strălucire a acelei arte glorioase şi îmbătrânite, care se înfăşură murind în aurul şi azurul mozaicurilor. Dar peste unii şi alţii avea să treacă în curând predica sfântului Francisc şi viziunea inspirată a lui Giotto, întunecându-i deopotrivă, şi deschizând artei italiene zarea nouă a lumii lor plină de umanitate şi de adieri serafice.

Trei sau patru secole de umile începuturi şi de dibuiri neştiutoare se strecoară astfel din ce în ce mai apăsat între arta bizantină a evului mediu îndepărtat şi acest nou stil, care în pictura italiană echivalează cu ceea ce aduce nou Dante, în aceeaşi vreme, în poezie. Un stil nou şi, odată cu el, o mentalitate nouă şi o nouă viziune a lumii. Cum vom explica această lentă transformare care avea să redea artei libertatea şi puterea de inspiraţie?

Explicaţiile nu lipsesc, fireşte, deşi în rigoarea lor teoretică ele sunt adeseori contradictorii. O întreagă şcoală de istorici, atenţi mai ales la iconografie şi preţuind îndeosebi arta bizantină (Millet, Diehl, Brehier) 40, vede de pildă reînnoirea spiritului acestei arte prin extraordinara influenţă a miniaturilor orientale

— Siriene, capadociene, armene sau egiptene – a căror circulaţie intensă se urmăreşte în tot evul mediu şi în Italia şi în restul Europei. Realismul aprig şi înclinat către cruzime al anahoreţilor din Tebaida sau din pustiurile Siriei ai fi stat astfel la originea acelei ciudate preferinţe a pictorilor medievaliitalieni pentru scenele de martiriu şi pentru amănuntele drastice ale povestirii. Povestit ea însăşi, înlocuind simbolismul hieratic şi abstract de odinioară, s-ar fi născut în acelaşi arzător şi pasionat Orient, al cărui spirit găsea drumuri pe care să străbată şi să înrâurească adânc întreaga Europă. Pictura nu făcea altceva decât să meargă pe urmele celorlalte arte – ale arhitecturii în primul rând care şi ele împiurnutau în

aceeaşi vreme forme şi concepţii orientale, ca să nu mai vorbim de religiozitatea populară în general, întreţinutăm toată Europa de extravagantele povestiri apocrife – evanghelii, epistole sau fapte de marţii i născute în cea mai mare parte din imaginaţia aprinsă a aceloraşi fanatici călugări orientali.

Explicaţia aceasta însă, oricât de ademenitoare şi de întemeiată ar fi, nu poate satisface întru totul problema complexă a artei despre care e vorba-Căci pictura nu este numai iconografie, iar influenţa orientală poate fi urmărită mai mult în această direcţie. Cercetători mai puţin convinşi de-importanţa iconografiei, atenţi mai degrabă la formele şi înrudirile stilistice, stăruie mai mult asupra raporturilor dintre arta italiană din această vreme şi pictura şi miniaturile de dincolo de Alpi. S-a insistat astfel şi se insistă din ce în ce mai mult asupra relaţiilor dintre şcoala de pictură romană şi sud-italică, şi arta germană din vremea lui Otto, reprezentată prin miniaturi sau prin frescele faimoase de la Reichenau. Unii au admis influenţa directă a Şcolii italiene asupra celei germane (Spriuger, Voge, Kraus, Bertauxj41, fără să lipsească însă şi apărătorii teoriei opuse, după care arta romană şi sud-italică şi-ar datora transformarea din preajma anului 1.000 influenţelor venite de dincolo de Alpi[322]. Realismul brutal al picturii pe care am urmărit-o, violenţa expresivă a mişcărilor şi uneori chiar liniile acelor figuri care nu mai sunt concepute după canoanele tradiţionale, ar reflecta astfel mai degrabă decât o influenţă orientală, una nordică, infiltrata pe aceeaşi cale a. manuscriselor cu miniaturi şi a obiectelor de artă minoră.

Ambele explicaţii, oprindu-se însă mai mult la

322 Cartea apărută acum cîţiva ani, a lui Raymond Van Marle, „La peinture romaine_ aumoyen-ăge son developpement du 6-e siecle jusqu’ă la fin du 13-e siecle } Strassbourg, Heitz, , es e. aproape în întregime o ilustrare a acestei teorii.

elementele concrete ale acestei arte, nu lămuresc ceea ce este esenţial în manifestarea ei şi creator pentru întreaga dezvoltare ulterioară – acea radicală transformare de spirit şi acea psihologie cu totul nouă, care dintr-o artă în general rigidă şi formală făcea o expresie atât de vie şi de libera a spiritului popular. Transformarea aceasta avea să se facă nu atât prin modele şi influenţe venite din afară, cât tocmai prin ignoranţă şi prin fantezia naiva care înlocuia fără voie ştiinţa şi formalismul pictorilor de odinioară. După decadenţa din secolele IX şi X, pictura, italiană era ajunsă într-un fel de copilărie, a cărei urmare firească trebuia să fie uitarea aproape totală a vechiului meşteşug. Pictorii nu mai ştiau nici să interpreteze şi de cele mai multe ori nici să citească textele sacre pe care trebuiau să le ilustreze. Cu atât mai puţin se puteau bizui pe ştiinţa lor despre canoanele docte ale meşteşugului picturii de altă dată. Oameni simpli şi neştiutori până la grosolănie, dar adânc pioşi, iată ce erau aceşti zugravi chemaţi să le vorbească semenilor despre Evanghelie şi despre lucruri îngereşti. În asemenea condiţii trebuie să ne închipuim acel început de veac, după anul 1.000, când, scăpată de obsesia cataclismului aşteptat, omenirea întreagă se îmbracă dintr-odată în „candid veşmânt de biserici” (candida ecclesiarum vestis), după expresia unui cronicar al timpului[323]. O activitate artistică extraordinară începe pretutindeni, minată de aceeaşi ardoare a unei pietăţi fanatice 42. Pelerini şi cruciaţi străbat toate drumurile care duc spre sfântul Mormânt, iar gândurile lor, biciuite încă de închipuirea aprinsă a sfârşitului lumii, se opresc să se închine la fiecare răspântie. Biserici şi capele răsar din pământ şi pereţii lor sunt înfloriţi de povestea colorată a suferinţelor Mântuitorului. Aceiaşi meşteri simpli, nedibaci dar îndemnaţi de evlavie, le zideau

323 Raoul Glaber, cfr. N. Iorga, Cărţi reprezentative în viaţa omenirii, în „Rev. Ist”, An XIV, nr. 1 — 3, p. 9.

şi le zugrăveau pretutindeni – în Franţa, în Germania sau în Italia; şi din neştiinţa lor, arta se năştea pretutindeni în forme noi, inspirată de aceleaşi sentimente şi întoarsă către aceleaşi înţelesuri. Ceea ce ştiinţa şi tradiţia nu mai puteau da acestor. meşteri, era înlocuit de ceea ce îi învăţa însăşi realitatea şi viaţa dimprejur. Ceea ce dispăruse prin uitare şi ignoranţă, era dobândit prin observaţia şi reproducerea lucrurilor văzute aievea. Arta reînvia astfel prin acelaşi proces care o crease şi altă dată şi care e veşnic izvorul ei de întinerire.

În acelaşi timp ea se umaniza, reflectând însăşi psihologia oamenilor care o creau. Căci dacă suferinţele Mântuitorului sunt povestite cu atâta cruzime şi dacă stăruinţa pictorilor se concentrează în zugrăvirea tuturor amănuntelor în istoriile cele mai sângeroase ale martirilor de altă dată, aceasta se datorează faptului că însăşi închipuirea lor, bântuita încă de spaima cataclismului final, trăieşte sub această obsesie violentă a penitenţei care trebuie să le mântuiască sufletele. E o psihoză generală de maceraţie şi de voinţă frenetică de martiriu, şi în acelaşi timp de nestăvilit impuls către cruzime sub toate formele.

Cronicile timpului sunt pline de amănuntele cele mai înfiorătoare, reflectând acest ciudat amestec de evlavie şi bestialitate. Cronicarii primei cruciade, mulţi dintre ei oameni care au întovărăşit armatele în expediţii, sunt poate cei mai instructivi în această privinţă. Limbajul lor este în continuu colorat de imaginile crunte şi scăldate în sânge ale pioaselor măceluri de la locurile sfinte. Necredincioşii sunt omorâţi „întocmai ca vitele la abator” (sicut animalia ad macellum), capetele lor sunt înfipte în pari dinaintea bisericilor, oamenii sunt fripţi de vii şi mirosul cărnii lor umple oraşele, alţii sunt înăbuşiţi cu fum de pucioasă, sau înecaţi de mâini creştineşti în puţuri şi bălţi. Munţi de capete, de mâini şi de picioare retezate se ridică la răspântii, iar un cronicar adaugă pentru a

impresiona şi mai mult, că „se mergea pe străzile Ierusalimului înotând în sânge până la genunchi şi până la zăbalele cailor”. Iar toate acestea erau scrise nu cu oroare, ci „cu mare plăcere” (gaudium nobis fuit), compătimirea îndreptându-se uneori numai către caii cărora li se tăiau capetele şi li se bea sângele la vreme de mare sete[324].

Psihologia aceasta adânc bântuită de instincte violente şi întreţinută de fanatism ne poate explica îndeajuns ceea ce îi este corespunzător în arta timpului. În ea stă de bună seamă tot realismul crud al picturii pe care am urmărit-o, şi tot din ea se trage acel aer de familie pe care îl are întreaga artă apuseană din această vreme. Nu este de mirare deci nici dacă iconografia atât de ciudată şi de brutală venită din Orient a avut atâta succes în pictura apuseană. Când această psihoză colectivă se va potoli în sfârşit, şi se va întoarce către o religiozitate inspirată de sentimente mai liniştite, arta va rămâne cu câştigul definitiv ieşit din contactul ei viu cu realitatea. Pictorii nu vor avea decât să-şi adâncească observaţia şi să se apropie din ce în ce mai mult de adevărul vieţii. Iar ştiinţa lor nu va mai fi ştiinţa regulilor şi a canoanelor sacrosancte, ci acea cunoaştere a naturii şi omului, singura capabilă să dea realitate artei. Pe acest drum va stărui pictura italiană şi va izbuti să-şi adâncească expresia. În pragul secolului al XIV-lea, ea va înflori în suavele primăveri pământeşti pline de sfinţenie ale lui Giotto.

Studii, cronici şi reflecţii despre arta universală

DANIELE DA VOLTERRA

Şi

ISTORIA UNEI TEME PICTURALE43

Istoria dramaticei fresce a lui Daniele da Volterra de

---

324 Pentru amănuntele citate şi pentru altele tot atît de caracteristice, a se vedea analizele de cronici făcute de N. Iorga, în , ‚Les narrateurs de la premiere croisade”, în „Rev. hist. du Sud- Est europeen”, An. V, pp. 11— 12, 31, 109, 132— 133, 202, 206.

la Trinità dei Monti din Roma – atât de lăudată de Văsari şi admirată şi de alţi contemporani ai artistului – este bine cunoscută (il. 72 – 74).

Pe când lucra, din însărcinarea maestrului său Perino del Vaga, la o friză dintr-o sală a palatului Agnolo Massimi din Roma, Daniele, dobândind preţuirea *donnei* Elena Orsini, a primit de la ea însărcinarea de a împodobi cu fresce şi cu stucaturi capela pe care ducesa o avea în biserica Irinită dei Monti

Artistul a lucrat câţiva ani la aceste picturi, realizând în scena cea mai importantă, *Coborârea de pe Cruce*, terminată în 1541[325], capodopera sa. Văsari laudă această lucrare pentru bogăţia compoziţiei şi frumuseţea figurilor, pentru racursiurile dificile şi pentru fineţea cu care sunt prezentate nudurile; aprecieri, fără îndoială, meritate şi pe care nici contemporanii nici critica ulterioară n-aveau să le contrazică.

Ba chiar, o descriere eronată a lui Văsari, rectificată mai târziu de Bottari[326], a prilejuit presupunerea că de executarea acestei fresce, cât şi de a celorlalte ce împodobesc capela, n-ar fi fost străină mâna lui Michelangelo însuşi, maestrul pe care Daniele s-a străduit să-i imite. Presupunerea întărită şi de calităţile picturii – frumuseţea nudurilor şi mai cu seamă a racursiurilor, ca şi o anumită impresie de vigoare, evidentă în toate liniile pline de mişcare ale compoziţiei – nu s-a putut însă adeveri şi nici nu este probabil ca Michelangelo să fi pictat ceva în Roma, fără ca Văsari sau contemporanii săi să o ştie cu precizie.

Lucrarea este opera lui Daniele da Volterra, iar faptul

---

325 Ibidem, nota Milanesi, p. 53.

326 Bottari, Raccolta di lettere sulla pittiira, scultura ed architettura, seritte dai piu celebri perso- naggi dei sec. XV, XVI e XVII, Roma, 1754-1783, t. IV, no. CCXL; vezi şi Milanesi, în op. cit., t. VII, p. 55, nota 1. Ephemcris Dacorowana, Rowia, I', 1932. Traducere din italiană.

că a putut sugera, prin calităţile ei artistice, bănuiala unei contribuţii nemijlocite din partea celui mai celebru maestru cu care se mândrea în acea vreme arta romană, nu este desigur dintre cele mai mărunte merite ce i se pot recunoaşte. Astăzi, însă, pictura e foarte alterată, atât din cauza vechimii cât şi a unor retuşări ulterioare.

În 1811, după cum menţionează Milanesiea avea să fie desprinsă de pe zid şi pusă pe pânză, iar mai târziu, după o serie de vicisitudini, dintre care n-au lipsit nici procesele judiciare, să fie restaurată, pierzându-şi mai toată vigoarea plastică şi coloritul original.

Descrierea lui A-asari pare totuşi să nu fie făcută după originalul însuşi al picturii, ci mai curând după vreun desen, datorat desigur tot lui Daniele da Volterra. Bottari, controlând textul lui Văsari, constatase unele nepotriviri ciudate cu picturile care împodobesc capela de la Trinità dei Montiz. iar Milanesi avea şi el să observe alte dezacorduri esenţiale, chiar în descrierea scenei *Coborârii*.! într-adevăr, Văsari o descrie pe Maria susţinută pe braţe de Magdalena şi de celelalte Marii, pe când fresca o arată întinsă la pământ, înconjurată de Magdalena care o sprijină şi de celelalte femei plângând. La fel de caracteristic este poate şi faptul că, în toată descrierea sa, Văsari nu spune o vorbă despre culorile frescei, lucru care nu s-ar fi întâmplat dacă ar fi avut pictura în faţa ochilor. Exista de altfel un desen al lui Daniele care reprezenta *Coborârea* şi se pare că, trecând prin mâinile unui pictor francez, Jacopo Stella, se afla pe vremea lui Bottari în posesia scriitorului Mariette.

Nu cunoaştem astăzi acest desen care, după părerea lui Milanesi, ar fi putut reprezenta chiar varianta descrisă de Văsari. Dar un alt desen, încă inedit, şi, fără nicio îndoială de mâna lui Daniele, se află în Colecţia regală română de la Castelul Peleş din Sinaia[327], provenind din

327 Bogata Colecţie regală română se află astăzi în palatele regale

colecţia italiană Santo Varni (il. 75).

Desenul în sanguină, pe hârtie brună şi întărit cu lumini albe[328], deşi alterat de umiditate, este un document excelent relativ la fresca lui Damele. Subiectul este identic cu cel al frescei, iar liniile, definitiv fixate, cu foarte mici diferenţe faţă de cele ale picturii, revelează poate o ultimă elaborare a compoziţiei, înainte de a fi transpusă pe zid.

Dar lucrarea, atât de pălită în pictură, cu alterări de culoare şi contururi retuşate cu uscăciune, apare mai spontană şi mai sinceră în liniile uşoare şi lipsite de duritate ale desenului. Chiar dacă plastica formelor e puternică şi dă forţă de materialitate figurilor frescei, din liniile desenului se desprinde o senzaţie mai vie a mişcărilor şi o graţie mai spontană. Unele corectări de contururi, retuşări mărunte, sau anumite amănunte încă nefixate definitiv, ne îngăduie să surprindem însăşi inventivitatea artistului, ajunsă la ultimele perfecţionări. Unele dintre aceste amănunte, ca de pildă, piciorul femeii din dreapta, care aproape îl atinge pe al Mariei, îşi vor schimba poziţia în frescă; altele vor fi completate (mai cu

---

din Bucureşti (Palatul din Calea Victoriei şi cel de la Cotroceni) şi în castelele de îa Sinaia (Peleş, Pelişor şi I-oişor). Conţine mai bine de două sute de tablouri, dintre care multe de mare valoare artistica, reprezentând cele mai diferite şcoli. Aproape o suta sînt opere datorate unor maeştri itaiieni. Tablourile provin în cea mai mare parte din celebra Colecţie Bamberg, care conţinea în secolul trecut o mare parte din Colecţia spaniolă a lui Ludovic-Filip, vinduta la Londra în ÎS53, precum şi colecţiile mareşalului Souit şi marchizului De Las Marismas. La acestea s-au adăugat achiziţii ulterioare făcute de regele Carol T. Catalogul Colecţiei, 1 ableaux anciens dela Galerie Charles I-er Roi de Roumanie (Braun, Clement et Co., Paris, Dornach et New \ ork) a fost publicat în 1898 de Leo Bachelin, bibliotecar al regelui Carol. Atribuirile sale însă, nu întotdeauna sigure, trebuie rectificate (ceea ce ne propunem să facem într-o lucrare în vederea căreia am şi adunat mare parte din materialul ilustrativ). Colecţia, conform testamentului regelui Carol I, este astăzi proprietatea Coroanei României.

328 Catalog Bachelin, nr. 36; dimens. 0,30 x 0,43 m.

seamă dispunerea drapărilor), sau vor fi puţin modificate (desenul mâinilor, pe alocuri prea grăbit schiţat cu creionul, ca şi trăsăturile unora dintre figuri). Toate aceste mici deosebiri şi toate aceste perfecţionări dovedesc însă că desenul este anterior picturii şi executat în vederea ei, aşa că nu mai încape nicio îndoială în privinţa autorului său. Nimeni care ar fi copiat mai târziu fresca lui Daniele cu atât a îndemânare încât să-i intuiască sensul precis al fiecărei linii, n-ar fi avut de ce să modifice ori să simplifice amănuntele acelor linii, urmărite în ansamblu cu toată fidelitatea.

Desenul este, aşadar, fără nicio îndoială, de Daniele şi, după toate probabilităţile, însăşi schiţa care avea să fie apoi transpusă pe zid.

Un al doilea tablou din aceeaşi Colecţie (il. 76), datorat tot lui Daniele da Volterra, ne dovedeşte şi succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti în timpul vieţii artistului. Este o reluare, în dimensiuni destul de mari \ a celei mai patetice scene din compoziţia murală, aceea a *Leşinului Mariei*. Restrânsa la cele două figuri principale şi situată într-o ambianţă sumbră, dincolo de care se zăreşte îndepărtata privelişte a unui peisaj, compoziţia este identică cu cea de la Trinità dei Monti, cu singurul adaos decorativ al crinilor şi al cărţii aflate pe jos lângă Maria. Culorile sunt însă modificate, iar armonia lor sobră, aproape negricioasă, dă tabloului o frumuseţe gravă, în ciuda răcelii şi a manierei destul de seci cu care este pictat. Maria e îmbrăcată în veşmânt călugăresc, rasă cenuşie, mantie neagră, văl alb în jurul capului. Este o puternică, gradaţie de culori, de la alb la negru, în armonie cu fondul întunecat, gradat şi el de la negrul opac la brunul şi verzuiul închis al peisajului. Numai îmbrăcămintea Magdalenei – veşmânt galben, mantie galben-roşcat, văl alb-brun, bandă albă şi azurie în părul blond deschis – introduce o variaţie în gama aproape

funebră a celorlalte culori. Efectul e sporit şi de lumina crudă care cade pe cele două figuri, aruncând un ton argintiu şi rece pe culori şi scoţând în evidenţă formele. Plastica nu este însă la fel de viguroasă ca în fresca de la Trinità dei Monti. Desenul foarte îngrijit şi umbrele puternice nu izbutesc să dea destulă viaţă acestor forme care, uneori – mai cu seamă în desenul mâinilor – amintesc de modelele michelangioleşti. Pictura rămâne rece şi de un efect mai mult decorativ. Dar tabloul este cu siguranţă dintre cele mai bune ale lui Daniele da Volterra.

Un al treilea tablou din aceeaşi Colecţie reproduce tot subiectul frescei de la Trinità dei Monti (il. 77). De data aceasta însă nu mai avem de a face cu Daniele da Volterra, ci poate cu vreunul dintre discipolii săi, ori cu copia ulterioară a unui pictor destul de mediocru. Abilitatea lui în reproducerea modelului este foarte aproximativă. Desenul, incorect, urmăreşte mai mult liniile principale, neglijând amănuntele, alterând expresiile; tabloul e în întregime pictat în culori închise bituminoase, care învăluie formele ca într-o umbră opacă. Pentru grupul de picturi pe care le descriem, acest tablou nu poate avea altă importanţă decât că, fiind destul de vechi, poate din timpul lui Daniele, demonstrează încă o dată succesul de care s-a bucurat fresca de la Trinità dei Monti, copiată probabil de multe ori.

Acest grup de lucrări, atât de strâns legat în jurul aceleiaşi teme picturale, ne determină să urmărim şi altfel istoria tabloului. *Coborârea de pe Cruce* de la

Trinità dei Monti îşi are într-adevăr antecedentele în pictura italiană din Cinquecento, iar succesul său se poate urmări şi mai târziu, până în Seicento, şi până în pictura flamandă. Este una din temele picturale a cărei istorie marchează etape ce nu sunt simple reluări iconografice, ci reprezintă o evoluţie stilistică strâns încheiată prin filiaţia aceluiaşi motiv.

— O indicaţie în această privinţă a fost dată însă de Cavalcaselle, care, menţionând *Coborârea de pe Cruce* a lui Signorelli de la S. Croce din La Fratta (astăzi Umbertide, în prov. Perugia), găsea că compoziţia acestei picturi servise drept model şi altor artişti ulteriori: lui Daniele da Volterra, în *Coborârea* de la Trinità dei Monti, lui Sodoma, în opera sa de la S. Francesco din Siena, lui Correggio, lui Carracci, lui Rubens şi lui Van Dyck[329].

De fapt, Cavalcaselle contopea două teme picturale cu totul diferite şi punea laolaltă opere care nu au între ele niciun raport direct de inspiraţie. Căci dacă opera lui Signorelli de la Umbertide, aceea a lui Daniele da Volterra, a lui Sodoma şi a lui Rubens pot fi în adevăr puse în legătură unele cu altele, în schimb, ele nu au nimic comun cu *Coborârea* lui Correggio de la Pinacoteca din Parma, cu aceea atribuită lui Carracci de la Muzeul Naţional din Napoli, sau cu numeroasele compoziţii cu acest subiect ale lui Van Dyck[330]. Acestea din urmă sunt variante ale motivului pe care l-am numi mai degrabă „Plângerea lui Iisus" şi nici măcar nu pot fi puse în dependenţă unele de altele. Signorelli ilustrase de altfel şi acest motiv, într-o altă pictură a sa, în *Coborârea* de la Catedrala din Cortona[331].

În ceea ce priveşte motivul pictural de care ne ocupăm, acesta ar putea fi definit în modul următor; o compoziţie dramatică în care două momente diferite sunt

---

329 J. A. Crowe şi G. !>. Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei. Leipzig 1S70, voi.
p. 32.

330 Pentru Coborîrea lui Correggio de Ia Parma, vezi fotografia Alinări 15569; pentru Carracci,

Alinări 12096; pentru Van Dyck, repertoriul complet al lucrărilor cu acest subiect, la J. Guiffrey,
Antoine Van Dyck, Paris, 1893, pp. 248 — 249.

331 Foto Alinări nr. 10840.

legate laolaltă: Coborârea lui Iisus de pe cruce şi Leşinul Mariei, amândouă grupând mai multe personaje înscrise în cadrul oarecum geometric format de crucea lui Iisus şi două sau trei scări înalte care se sprijină pe ea. Este vechea schemă iconografică ce îşi are originea în pictura bizantină şi pe care artiştii din Cinquecento se vor strădui să o realizeze în linii tot mai sintetice şi unitare.

Două dintre cele mai vechi reprezentări ale acestui subiect, care reunesc toate elementele descrise mai sus, se vor întâlni încă de la începutul secolului al le-a. Una o găsim în tabloul început în 1503 de Filippino Lippi şi terminat după 1505 de Perugino, după Cavalcaselle[332], de Andrea d'Assisi, după Adolfo Venturi[333]; tablou pictat altă dată pentru SS. Annunziata din Florenţa şi care astăzi se află la Uffizi (il. 78). A doua reprezentare este amintita pictură a lui Signorelli de la Umbertide, din 1515 – 16 (il. 79) [334].

Compoziţiile se aseamănă mult în liniile lor esenţiale, chiar dacă gruparea personajelor şi îndeosebi scena leşinului Mariei sunt tratate în mod independent de cei doi artişti. În tabloul lui Filippino, scena leşinului Mariei, situată într-un plan lateral, atrage mai puţin atenţia celui ce îl priveşte, şi e lesne echilibrată de grupul aproape indiferent al apostolilor din dreapta; în tabloul lui Signorelli însă, mult mai concentrat şi mai expresiv, aceeaşi scenă dobândeşte însemnătate, şi importanţa ei e sporită în ansamblul compoziţiei atât prin locul central care îi este atribuit, la piciorul crucii, cât şi prin gruparea tuturor figurilor în jurul Mariei, căzută la pământ. Dar amândouă tablourile, deşi diferite prin amănunte, îşi înscriu compoziţia în liniile simple ale aceleiaşi scheme triunghiulare, atât de apreciată de artiştii din prima

332 Op. cit., voi. III, p. 200.

333 A. Venturi, Storia dell'arte italiana, voi. IX, partea a IlI-a, p. 531.

334 N ota Milanesi, în Vasari, op. cit., voi. III, p. 703.

perioadă a secolului al XVI-lea. Figura lui Iisus, verticală, domină acest dispozitiv arhitectural, al cărui plan inferior se lărgeşte şi dă scenei, privită foarte organic, un sens mai complex.

S-ar putea spune că este un prim tip al acestei compoziţii, pe care l-am putea numi, pentru a-l deosebi de celelalte, *tipul triunghiular*.

N-am putea stabili un raport direct de inspiraţie între aceste două picturi şi *Coborârea* pictată mai târziu de Daniele. Afirmaţia lui Cavalcaselle în această privinţă ne pare prea puţin întemeiată. Compoziţia din tabloul lui Daniele prezintă un tip stilistic cu totul diferit de cele două precedente, chiar dacă în toate trei se găsesc reunite aceleaşi elemente.

S-ar putea însă stabili cu siguranţă un raport mai direct între pictura de la Trinità dei Monti şi cunoscuta *Coborâre de pe Cruce* a lui Sodoma de la Academia de bele-arte dhvăiena. Sodoma lucrase într-adevăr la Volterra pe când Daniele se afla încă în oraşul său natal, şi îi fusese profesor, influenţându-l vizibil în operele sale de tinereţe[335]. *Coborârea* de la Siena era anterioară[336] şi, fără îndoială, chiar dacă Daniele nu o fi cunoscut-o direct, cel puţin, învăţând arta desenului de la Sodoma, va fi avut ocazia să reproducă, după indicaţiile maestrului său, liniile esenţiale ale compoziţiei cu acest subiect.

335 Jacob Burckhardt, Erinnerungen aus Rubsns, Kroner Taschenausgabe, Leipzig, p. 75.

336 Vasari nu indică data sigură a picturii, dar o pune în rîndul operelor de tinereţe ale artistului; t. VI, pp. 387 — 88; vezi şi nota lui Milanesi, care menţionează data de 1513, dar crede că pictura ar fi anterioară operelor executate de Sodoma la Monteoliveto (terminate în 1508); Morelli o situează şi el printre operele din prima perioadă a artistului, 1501— 1512; Ivan Ler- molieff, Kunstkritische Stadien iiber italienische Malerei. Die Galerien Bovghese und Doria Pamfili im Rom, Leipzig, 1890. p, 191. Vezi şi H. Gust, Giovanni Antonio Bazzi the man ayid the painter Londra, 1906, şi L. Gielly, Giovanni Antonio Bazzi, dit Le Sodoma Paris, Pion,.

Aceste linii erau destul de diferite în comparaţie cu cele ale compoziţiilor lui Filippino şi Signorelli, deoarece schema triunghiulară a acestora din urmă, echilibrată simetric de linia verticală a figurii lui Iisus care domină compoziţia, este înlocuită în tabloul lui Sodoma de dispozitivul nesimetric al unei compoziţii orientate în sens diagonal (il. 80). Linia principală este şi aici indicată tot de figura lui Iisus şi se prelungeşte de la o extremitate la alta a tabloului, despărţind clar două planuri de importanţă inegală. Aproape toate personajele sunt grupate sub această linie, în planul inferior, pe când cel superior, mult mai lejer şi aerat, nu prezintă decât o singură figură, profilată pe cerul luminos. Este tipul *Coborârii* care s-ar putea numi *diagonal* şi care reprezintă o nouă etapă în evoluţia stilistică a acestei teme picturale în Cinquecento. Sodoma izbutea aşadar să dea o interpretare destul de personală scenei respective, chiar dacă gruparea nu prea intimă a figurilor face tabloul mai puţin concentrat şi mai puţin expresiv faţă de acela al lui Signorelli.

Daniele de Volterra avea să reia acelaşi tip diagonal, idee care nu-i putea fi sugerată decât de opera lui Sodoma. Dar tabloul lui, mult mai viguros în privinţa concepţiei şi mai bine legat, se va putea realiza cu acea forţă a compoziţiei şi cu acea plastică viguroasă care amintesc de arta lui Michelangelo. Peisajul, care ocupa un loc atât de important în tabloul lui Sodoma, este suprimat de Daniele, a cărui scenă nu are alt fond decât cerul, de un albastru intens şi noros. Toată compoziţia se reduce astfel la o arhitectură masivă de corpuri umane, a cărei forţă e exprimată nu numai plastic, ci şi cu sens dinamic în linii şi în mişcări. Este ca un fel de îngrămădire de forţe, a cărei rânduire geometrică exprimă tensiunea coborârii şi efortul pentru a o susţine. Trupul greu şi inert al lui Iisus conferă un echilibru întregii acţiuni şi concentrează tot interesul scenei. El indică de asemenea şi diagonala puternică ce

desparte cele două planuri ale compoziţiei. Partea mai compactă şi mai expresivă se adună, ca în tabloul lui Sodoma, în planul inferior. Dar formele se leagă puternic între ele şi dau o unitate de piramidă acestei îngrămădiri umane, în mijlocul căreia Coborârea, ca şi Leşinul Mariei – momente total diferite în tabloul lui Sodoma – formează o unitate organică. Mai puţin unitar şi insuficient legat de restul compoziţiei este în schimb planul al doilea, situat deasupra diagonalei. Cele două figuri de sus fac gesturi care le pun oarecum în legătură cu acţiunea. Braţele lor întinse sunt gata să se desprindă de trupul lui Iisus, pe care l-au coborât de pe cruce. Dar alte două personaje – soldatul care coboară scara şi sfântul Ioan – nu contribuie deloc la interesul scenei şi servesc mai mult la umplerea cadrului. Burckhardt observa foarte just inutilitatea figurii sfântului Ioan, al cărui gest gratuit declamator nu are niciun rost în scena atât de intensă ce se petrece în faţa lui T.

În ciuda acestor defecte, Daniele da Volterra realiza, fără îndoială, o operă măreaţă. împrumutând o idee stilistică creată de Sodoma, el dădea scenei o amploare şi o forţă demne de arta Renaşterii. *Coborârea* sa reprezenta încă toată înălţimea de concepţie a artei din Cinquecento şi poate chiar ceva mai mult. Pentru că în plastica viguroasă a figurilor, în dinamismul şi în patetismul întregii scene, ca şi în acel dispozitiv diagonal atât de îndrăgit de artiştii ulteriori, era o anticipare grăitoare a Barocului, care găsea în acest discipol al lui Michelangelo unul dintre primii săi reprezentanţi.

Aici s-ar putea face o digresiune, pentru a aminti de o altă operă care, deşi nu are exact aceeaşi temă picturală şi nici n-ar putea fi pusă cu certitudine în legătură cu aceea a lui Daniele, ne sugerează totuşi o apropiere poate nu lipsită de interes.

E vorba de bine cunoscutul şi mult admiratul tablou

al lui Tintoretto de la Academia de bele-arte din Veneţia, reprezentând pe Iisus mort şi pe Fecioară leşinată (il. 81).

Compoziţia este un fel de sinteză a subiectului tratat de Daniele, concentrând într-un singur grup de o puternică expresie dramatică, cele două motive esenţiale în lucrarea acestuia, adică Coborârea lui Iisus şi Leşinul Mariei. Dar deosebit de interesant este faptul că aceste motive sunt redate cu o mare asemănare în tabloul lui Tintoretto, ca şi cum amintirea lor ar fi trecut în opera artistului veneţian, îmbrăcând forma nouă a unei arte mult mai rafinate44. Caracteristică în această privinţă este, de exemplu, figura Fecioarei, susţinută de Magdalena, grup atât de asemănător în privinţa conturului cu cel din fresca de la Trinità dei Monti, sau cu cel din tabloul lui Daniele de la Sinaia (fig. 76). Aminteşte de asemenea de fresca lui Daniele şi figura lui Iisus, întins în poala Fecioarei, aproape în aceeaşi poziţie în care îl vedem coborât de pe cruce în pictura de la Roma. Până şi figura celei de a treia femei care, cu braţele larg desfăcute, se apleacă asupra chipului lui Iisus, este plasată în acelaşi fel şi reproduce aproape gestul personajului care îi corespunde în tabloul artistului roman.

Tintoretto a tratat acest subiect atât de concentrat în acea. manieră impresionantă, mulţumită căreia culoarea lui profundă şi caldă dobândeşte o şi mai mare intensitate prin jocul umbrelor proiectate puternic. Opera este esenţial coloristică şi realizarea ei vibrantă o învăluie într-un farmec poetic deosebit. Nicio asemănare deci, în concepţie şi în stil, cu ceea ce realizase la Roma Daniele da Volterra. Totuşi liniile compoziţiei sale sugerează comparaţia, în ciuda acestor deosebiri esenţiale. Tintoretto nu era de altfel cu totul străin de arta romană. Este cunoscută admiraţia lui pentru Michelangelo şi afinitatea sa de cvasidiscipol pentru marele maestru. În picturile de la palatul Gussoni din Veneţia, Tintoretto reprodusese

figura Aurorei şi a Crepusculului de la Cappella Medicea, după modelele reduse ale lui Daniele. Şi dacă cumva artistul veneţian o fi fost la Roma, este neîndoielnic că a frecventat cercul lui Michelangelo; ca atare ar fi avut şi posibilitatea să cunoască de aproape fresca lui. Daniele. Fireşte, nu s-ar putea trage nicio concluzie afirmativă, dar asemănările şi coincidenţele relevate de noi ne îngăduie să nu excludem posibilitatea unui ecou al artei lui Daniele până la Veneţia.

Printre operele care pot fi puse în raport cu *Coborârea* lui Daniele a fost adesea indicată şi binecunoscuta pictură a lui Barocci de la Catedrala din Perugia4S, care reprezintă acelaşi subiect (il. 82) – [337]. Barocci lucrase într-adevăr mult timp la Roma şi avusese ocazia să cunoască fresca lui Daniele, a cărei faimă era încă recentă, în timpul primei sale şederi acolo, în 1546[338]. Opera lui din Perugia e mai târzie, terminată abia în 1569, adică după a doua sa şedere la Roma, când lucrase la Vatican[339]. Este sigur, aşadar, că cercul artistic al lui Daniele nu-i putea rămâne necunoscut, şi se poate chiar presupune un contact direct între el şi contemporanul său mai în vârstă de la Roma.

Dar aceste indicii nu ne spun prea multe, deoarece opera însăşi, concepută în cu totul alt spirit, ne dovedeşte prea puţine asemănări cu fresca de la Trinità. dei Monti. Doar figura lui Iisus, cu acea flexibilitate moale atrupului neînsufleţit, cu braţul drept ridicat, în vreme ce capul şi braţul stâng atâină în jos, este poate singurul element care

---

337 Crowe şi Cavalcaselle, op. cit., voi. IV, p. 32; A. Ferate, în Histoire de l avi, îngrijită de
A. Michei, t. V, partea a Il-a, pp. 588 şi 600. ... . .

338 A. Muuoz, II Barocci e V arte romana del suo tempo în Studi e notizie su Federico Baroca, Florenţa, 1913, p. 40. Vezi şi Corrado Riccî, Federico Barocci 1535—1612, ibidem, pp. IX

339a * w. Friedlânder, Barocci, în Allgewieiner Lexikon der bildenden Kîinstler, editat de Thieme şi Becker, voi. II, p. 512.

ar putea aminti întrucâtva pictura lui Daniele. Totuşi opera lui Barocci, cu un colorit mult mai fluid şi alternând-luminile cu umbrele într-o manieră ce aminteşte de Correggio, este concepută într-un sens mai patetic, cu o violenţă a mişcărilor şi cu gesturi excesive, care îi dau un aer aproape declamator şi nu lipsit de artificialitate…

Elementele compoziţiei lui Daniele se regăsesc în ea, dar altfel folosite stilistic, Barocci reuşind chiar, printr-o ingenioasă modificare a dispunerii scenei, să creeze un nou tip al acestei compoziţii, deşi mai puţin clar şi mai puţin simplu decât cele precedente. Figura lui Iisus este aici centrală, cu toată lima curbă a trupului, care denotă încă reminiscenţa diagonalei. Dar cele cinci figuri care completează scena *Coborârii* se grupează radial în jurul figurii centrale, constituind o simetrie aproape perfectă a liniilor. Până şi scările, sprijinite de cruce şi dispuse oblic, întregesc această simetrie, convergând, ca şi celelalte linii, către centrul unic al tabloului, figura lui Iisus. Pentru a sublinia şi mai mult această convergenţă şi a-i da o împlinire totală a conturelor, scena Leşinului

Mariei din planul inferior se curbează clar în jurul motivului principal, integrându-se aproape ca un cerc cu rotunjirea anume voită a extremităţii superioare a tabloului.

Unitatea liniilor apare astfel destul de bine gândită; ingenioasă este şi simetria convergentă care avea să dea acest *tip central* al compoziţiei. Dar tumultul de mişcări şi de atitudini forţate, dinamismul nu tocmai coerent al ansamblului, dau o impresie de instabilitate ansamblului însuşi, de construcţie artificială, al cărei echilibru ameninţă să se frângă. Pictura lui Barocci era şi din acest punct de vedere departe de aceea a lui Daniele, atât de solid construită şi echilibrată în elementele ei esenţiale. Era o diferenţă nu numai de linii, dar şi de gust, care marca acum o altă epocă în pictura italiană. Raporturile de

inspiraţie nu ni se par deci deloc probabile. Cei doi artişti rămâneau străini unul de altul, atât în privinţa stilului cât şi a sensibilităţii. Dar tema picturală de a cărei istorie ne-am propus să ne ocupăm se îmbogăţea cu o interpretare nouă, dintre cele mai ingenioase.

Câteva decenii mai târziu, în 1612, geniul îmbibat de italienism al flamandului Rubens avea să reia acelaşi subiect, pentru a-l duce la desăvârşire şi a crea una dintre cele mai viguroase opere ale artei moderne: *Coborârea de pe Cruce*, de la Catedrala din Anvers (il. 83).

De data aceasta, Daniele da Volterra şi Barocci se întâlnesc în inspiraţia impetuoasă şi plină de sentiment a flamandului. Rubens se întorsese de curând din Italia şi viziunea lui era încă obsedată de neîntrecută culoare şi de formele armonioase ale maeştrilor pe care îi cunoscuse acolo. La Genova, Bologna, Florenţa, Roma, ca să nu mai vorbim de Veneţia, se apropiase de toţi artiştii contemporani. îi descoperim rând pe rând în operele sale create după 1608, mai cu seamă pe Michelangelo, pe veneţieni, pe Correggio şi pe bolognezi despre care se vorbea atât de mult în acea vreme.

Coborârea de pe Cruce din Anvers îi rezumă aproape pe toţi. Este ca o sinteză atât a geniului său personal, cât şi a influenţelor italiene cu care se hrănise. Vădită este însă mai cu seamă amintirea unora dintre italieni, fără care opera nici nu s-ar putea defini: Caravaggio, în realismul categoric al figurilor şi în puternicele efecte de umbră şi lumină care împresoară formele; Barocci, în gama fluidă şi complexă a culorilor, ca şi în unele reminiscenţe ale compoziţiei; Daniele da Volterra, mai cu seamă, chiar în ideea stilistică, în arhitectura îndrăzneaţă şi în expresia dramatică a compoziţiei, pe care Rubens avea să o intensifice până la tragic.

Nu încape nicio îndoială că ideea iniţială a acestei opere i-a fost sugerată maestrului flamand de fresca de la

Trinità dei Monti. Dispunerea scenei, orientată în sens diagonal, dinamismul puternic, cât şi linia corpurilor, erau caractere care odată văzute în opera lui Daniele, nu puteau fi uşor uitate. Rubens avea doar să simplifice şi să dea mai multă importanţă ideii create de artistul roman. Scena Leşinului Mariei avea să dispară din pictura sa, pentru ca interesul psihologic să se poată concentra; iar linia diagonală, acum suverană, avea să dea compoziţiei un sens unic şi să-i accentueze ritmul. Toată această scenă, concepută cu atâta pasiune, redată cu atâta tragism, este un singur bloc, gândit arhitectonic, echilibrat plastic şi solid. În centrul ei, figura molatic curbată a lui Iisus, cu braţele inerte larg deschise, aminteşte figura mlădioasă a Mântuitorului lui Barocci, doar mai grea şi mai robustă decât aceea. Şi poate tot din tabloul de la Perugia era împrumutat şi gestul gingaş şi duios cu care Magdalena îngenuncheată susţine piciorul lipsit de viaţă al crucificatului.

Rubens sintetiza astfel şi aprofunda o idee care, imaginată mai de mult, nu îşi găsise încă suprema realizare. El nu crea un nou tip stilistic, ci relua unul mai vechi şi îl perfecţiona. Dar unitatea infailibilă a compoziţiei sale, maiestuoasa forţă a acelui concept care îşi găsea concentrarea într-o singură linie esenţială, ca şi intensitatea sentimentului acestei drame atât de concis prezentată, dădeau vechiului subiect pictat de Daniele de Volterra o împlinire şi un sens de profunzime care nu mai puteau fi depăşite.

Ciclul istoric al *Coborârii de pe Cruce* se încheia aşadar cu această măreaţă creaţie. Rubens era ca un rezumat şi ca o concluzie a întregii evoluţii. Expresie a Barocului, *Coborârea* sa era ceea ce este în genere Barocul, o amplificare a formelor, o creştere a dramatismului expresiei preluată de la Renaştere. Cinquecentul poate fi deci recunoscut de la Sodoma la

Daniele şi până la Barocci în inspiraţia şi în linia caracteristică a acestei opere a maestrului de la Anvers. Era în ea o realizare definitivă, în care geniul personal al unui mare artist sintetiza o lungă elaborare succesivă, ajunsă la expresia ei cea mai înaltă.

TABLOURILE LU! EL GRECO DIN COLECŢIA REGALĂ A ROMÂNIEI

Operele lui El Greco aflate în importanta colecţie de tablouri vechi a României sunt puţin sau insuficient cunoscute. Această colecţie constituită de regele Carol I, care a cumpărat primul lot în 1879, provine în cea mai mare parte din aceea a consulului prusac F. Bamberg. Aici erau întrunite operele mai multor galerii altă dată celebre: faimoasa galerie spaniolă a lui Louis-Philippe de Orléans, intrată la Luvru din 1838 până în 1848[340], colecţia mareşalului Soult, aceea a marchizului de Las Marismas, etc. Pânzele lui El Greco, păstrate astăzi în cele două palate din Bucureşti şi în castelele de la Sinaia, provin în parte din galeria lui Louis-Philippe 46.

Descrierea lor a fost făcută pentru prima oară în catalogul publicat în 1898 de Leo Bachelin, bibliotecarul lui Carol I[341]. Dar această descriere conţine greşeli, chiar şi în privinţa interpretării subiectelor, care n-au putut fi întotdeauna relevate, deoarece catalogul dădea pentru El Greco doar trei reproduceri în heliogravură, retuşate.

Catalogul Bachelin a fost documentul esenţial folosit de Manuel B. Cossio. În studiul său asupra lui El Greco, devenit clasic, şi în catalogul operelor artistului \ autorul a menţionat tablourile din colecţia regală, încercând, pentru prima oară, să dateze câteva din ele. Ilustrul savant spaniol nu s-a înşelat, fără îndoială, în privinţa valorii

340 Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposes dans Ies salles du Musee royal au Louvre, Paris, 1838. Tablourile acestei galerii au fost vîndute la Londra în 1853.

341 Bachelin, op. cit., nr. 161—169.

acestor picturi, dar, necunoscându-le *de visu*, n-a putut enunţa asupra lor decât aprecieri incomplete, care necesită unele rectificări.

O clasificare mai bună a fost făcută de Aug. L. Mayer în excelentul său studiu asupra maestrului spaniol şi în catalogul critic al operelor lui El Greco[342]. Observaţiile sale judicioase sunt foarte folositoare, dar, şi de rândul acesta, picturile de la Bucureşti şi Sinaia au fost cunoscute de critic doar din fotografii şi descrieri insuficiente[343].

Am socotit aşadar că un studiu mai detaliat şi efectuat chiar asupra acestor opere n-ar fi lipsit de interes. Pictura lui El Greco, atât de stranie şi variată în evoluţia ei, oferă încă probleme neclarificate. Tablourile de la Bucureşti şi Sinaia pot oferi în această privinţă unele informaţii noi. Ca atare nu va fi inutilă o prezentare a lor şi încercarea de a le încadra, pe cât va fi cu putinţă, în ansamblul operei acestui maestru.

Una din cele mai vechi dintre pânzele colecţiei regale este, pe cât se pare, Iisus purtând crucea[344], aflată la castelul Peleş din Sinaia (1, 15 x O, 71; il. 84)! Menţionată în catalogul Bachelin şi în cel al lui Cossio, ea lipseşte din catalogul Mayer 47. Recunoaştem în ea un subiect adesea reluat de El Greco în tablourile sale şi care derivă din imaginea Mântuitorului creată de artist în opera sa *Espolio*. Ca şi în pictura de la Toledo, inspiraţia mistică

---

342 A. L. Mayer, El Greco. Eine Einfiihrung in das Leben und Werken des Dominico Theotokopuli gennant El Greco, Munchen, 1911, ed. IlI-a 1920; id. El Greco, Berlin, 1931; id. Dominico■ Theotokopuli El Greco. Kritisches und illustrierte Verzeichnis, Munchen, 1926. Tablourile de la. Bucureşti şi Sinaia sînt menţionate la nr. 14 a, 16 a, 28,48 a, 126 c, 277 a, 298 a, 301.

343 Catalogul Mayer reproduce fotografiile foarte nesatisfăcătoare publicate de Valerian de
Loga în articolul citat. El nu înregistrează dealtfel decît cele opt tablouri menţionate- de Loga. ’

344 Cat. Bachelin, nr. 164; cat. Cossio, nr. 362.

domină figura lui Iisus. Izolat pe un cer cu nori grei, Mântuitorul îşi ridică privirile pline de fervoare şi suferinţă într-o contemplaţie rugătoare. În *Espolio*, o singură mină, de o frumuseţe aproape feminină şi fremătând de durere, era aşezată pe pieptul lat drapat în roşu. Aici, El Greco adaugă imaginea ritmică a celeilalte mâini, la fel de graţioasă şi de expresivă. Degetele lungi şi subţiri, cu contururi ondulate „strâng crucea cu o mişcare uşoară, ca şi cum ar ţine un instrument muzical.

Catalogul Mayer indică douăsprezece variante cu acelaşi subiect[345] şi s-ar mai putea adăuga cel puţin încă una în afară de exemplarul de la Sinaia. Toate aceste variante se eşalonează – împărtăşind aici părerea lui A.L. Ma yer – între 1579 şi 1593. Ele sunt aşadar aproape toate din prima perioadă de activitate a artistului şi poate, în unele cazuri, din primii ani ai perioadei a doua[346]. În ce

---

345 Col. A-L. Nicholson, Londra; col. baronului M. Herzog, Budapesta; col. M. Nebesky, Paris;
col. A. de Beruete, Madrid; col. particulară la Huete (prov. Soria, Spania); col. Alvaro Retana. y Gamboa, Madrid; muzeul Prado, Madrid; col. infantelui Francisco de Bourbon, Madrid; col. Julian Mengs, Madrid: biserica parohială din Olot (prov. Gerona, Spania) şi încă două. exemplare la Madrid în colecţii particulare nespecificate. ’

346 Am adoptat în studiul de faţă criteriile cronologice după care Cossio şi Mayer sînt oarecum de acord pentru a distinge trei perioade în activitatea lui El Greco în Spania. Potrivit acestei cronologii, prima perioadă cuprinde toate operele artistului începînd cu primele lui lucrări la Santo Domingo el Antiguo (1577), pînă la lucrările de la Talavera la Vieja (1591). Cossio distingea chiar o subdiviziune în această perioadă: debutul artistului, între 1577 (Santo Domingo el Antiguo) şi 1584 (Martinul sfîntului Mauriciu de la Escorial), urmat de o epocă de tranziţie, 1584— 1594 (Înmormîntarea contelui de Orgaz). A doua perioadă ar fi cuprinsă între 1591 (Talavera la Vieja) şi 1603 (tablourile de la Illescas), Cossio situînd-o între 1594 şi 1604. Ultima etapă cuprinde toate operele artistului realizate după începerea lucrărilor sale de la Illescas. Există poate o oarecare rigiditate în acest clasament, care dealtfel nu are nimic absolut, dar el corespunde unor etape bine marcate în evoluţia artistului şi permite o mai bună

priveşte exemplarul de la Sinaia, nu ne lipsesc elemente mai precise de comparaţie. Două tablouri în special, ambele la Madrid – unul semnat şi destul de cunoscut, din colecţia A. de Beruete, celălalt din colecţia infantelui Don Francisco de Bourbon – prezintă multe asemănări cu tabloul nostru.

Studiul tuturor variantelor acestei scene ne permite să distingem trei tipuri. Exemplarele cele mai vechi, dintre care mai cunoscut este cel semnat din colecţia Rohonez, datează probabil din următorii doi-trei ani de după executarea tabloului *Espolio*, adică între 1579 şi 1582. Sunt exemplarele cele mai realiste şi care amintesc cel mai bine de tipul Mântuitorului din catedrala de la Toledo. Un al doilea grup ar fi constituit de tabloul de la Sinaia şi cele două pânze de la Madrid menţionate mai sus. Toate trei sunt posterioare celor din primul grup, dar executate fără îndoială înainte de 1591, data lucrărilor efectuate de El Greco la Talavera la Vieja, unde se situează după părerea generală începutul unei noi maniere. Din primii ani ai acestei noi maniere, adică aproximativ între 1591 şi 1593, datează al treilea grup de picturi, dintre care cea mai cunoscută este cea de la Prado, cu acelaşi subiect. Este tipul cel mai avansat; trăsăturile de penel devin mai nervoase, efectele de lumină mai crude şi aproape violente, iar trăsăturile figurii, sub austeritatea interpretării mistice, vădesc o expresie lipsită de orice frumuseţe exterioară. Exemplarul de la Sinaia se numără printre cele mai bine conservate şi fără îndoială printre cele mai frumoase.

Un al doilea tablou poate fi de asemenea datat din prima perioadă: este o pictură de dimensiuni foarte reduse (O, 21 X O, 24; il. 85), cu subiectul Iisus luându-şi rămas-bun de la Maria48; se află la castelul Pelişor din Sinaia[347].

---

orientare în activitatea lui.

347 Cat. Bachelin, nr. 167; cat. Cossio, nr. 365, vezi şi p. 325 şi 701

Este tot o variantă a unui subiect creat de El Greco încă din primii săi ani la Toledo. Catalogul Mayer menţionează trei replici: una la Toledo, cea mai veche; o alta la Chicago, în colecţia Ch. Derring (expusă la Art Institute) şi a treia la Sinaia. O vom mai adăuga pe aceea mai puţin cunoscută din colecţia Van Beuningen de la Rotterdam, care a figurat recent la o expoziţie a Muzeului Boymans din acelaşi oraş[348].

Aceste variante prezintă două tipuri, corespunzând unor epoci diferite. Cele din Toledo şi Rotterdam sunt sensibil anterioare celorlalte două. Ele amintesc, prin stil şi prin tipul personajelor, de epoca în care El Greco picta *Espolio* şi *Martinul sfântului Mauriciu*. Artistul le-a executat probabil în jurul anului 1580. Celelalte două, aproape identice ca iconografie, dar foarte diferite în această privinţă de primele două, au fost concepute fără îndoială cu câţiva ani mai târziu. Figura lui Iisus aminteşte, în ciuda stilului mai puţin nervos şi îndrăzneţ, chipul Mântuitorului din tablouri aparţinând unei epoci anterioare, cum sunt cele două variante ale scenei cu *Iisus izgonind zarafii din templu* din colecţia H.C. Frick de la New York şi de la San Gines din Madrid. În acea epocă nu apar încă excesele de sensibilitate ale lui El Greco, dar se pot întrezări formele agitate pe care le va lua arta sa mai târziu.

Exemplarul de la Sinaia este însă mai recent decât cel de la Chicago. Graţia mai accentuată a personajelor în acesta din urmă, liniile lipsite de nervozitate, plastica mai

---

ale studiului; cat. Mayer,
nr. 48 a; Mayer, El Greco cit., p. 73.

348 Descriere şi reproducere în Museum Boymans Rotterdam, Catalogus Kersttentoonstelling,

1932— 1933, p. 13, nr. 18. Tabloul (1 X 1,18) provine de la Colegiul Nuestra Senora del
Recuerdo din Madrid şi a lost descoperit în 19 14 de Cossio. Nu figurează în nici un catalog al operei lui El Greco.

fermă, în care lumina se aşterne pe contururi fără să le destrame şi fără să le dea reflexe crude, sunt încă în acea manieră calmă, aş putea zice clasică, a artei lui El Greco de la sfârşitul primei sale perioade din timpul când picta *înmormântarea contelui de Or gaz*. Tabloul de la Sinaia, cu un contur mai puţin precis, învăluit într-o lumină mai nobilă şi mai fosforescentă, anunţă deja viziunea nervoasă şi cu totul spirituală a picturilor de la Talavera la Vieja şi a celor ce le-au urmat. Astfel, datându-l din preajma anului 1590, nu vom fi poate prea departe de adevăr.

O altă lucrare de dimensiuni mult mai mari (3, 46 x 1, 37; il. 83), care merită o menţiune specială nu numai în colecţia României, dar şi în ansamblul operei lui El Greco, este închinarea păstorilor 49 de la palatul regal din Bucureşti. Pictura este semnată cu numele întreg şi provine din galeria spaniolă a lui Louis Philippe

Unele elemente din această pictură nu sunt poate cu totul noi. Decorul cu bolţi în ruină în care se petrece scena mai fusese închipuit de artist, în proporţii mai reduse, pentru tabloul său de la Escorial, *Adorarea numelui lui Iisus*, pictat către 1579. Zborul îngerilor care susţin banderola cu inscripţie aminteşte partea superioară din *Martiriul sfântului Mauriciu*. Detalii mai puţin importante se regăsesc de asemenea în picturi din tinereţe, cum este mielul cu picioarele legate, pe care artistul I-a schiţat în tabloul *Iisus izgonind zarafii din templu*, din colecţia Cook de la Richmond. Căutarea efectelor violente de lumină în întuneric nu era nouă la El Greco, deoarece o aplicase şi în *închinarea păstorilor* pictată la Santo Domingo el Antiguo, curând după stabilirea lui la Toledo, sau în copia după Correggio, încă şi mai veche, aflată în colecţia contelui Contini-Bonacossi din Roma. Problema îl preocupase de altfel pe artist încă din Italia, unde Bassano şi Correggio îi ofereau exemple foarte instructive.

Dar tabloul.de la Bucureşti nu aparţine acestei epoci.

El trădează reminiscenţe de tinereţe, pe care pictorul le relua într-o interpretare nouă. Într-un cadru cu proporţii înalte – acele proporţii în care Meier-Graefe vedea una din caracteristicile „goticului secret" al lui El Greco[349], tabloul prezintă o viziune stranie, în care radiaţiile unei lumini mistice învăluie elementele pământeşti şi cereşti în acelaşi decor fantastic. Este o compoziţie complexă, unde planurile se întretaie în jurul unui ax median, determinând oarecum o serie de cercuri opuse, dar legate într-un tot unitar. Linia curbă a bolţilor se prelungeşte cu linia în care se îmbină personajele din registrul inferior. Un al doilea cele, format de aceste personaje, taie orizontal planul vertical al primului cerc. În partea superioară, hora îngerilor reia acelaşi motiv circular, dar de rândul acesta în mişcare. ... „A

Fără îndoială nu există nimic gotic în această compoziţie excesiva, în care echilibrul pare atât de laborios obţinut, iar ochiul ezită între imaginea statică de jos şi grupul mobil de sus. Ideea însăşi a mobilităţii şi a acestei construcţii în cercuri denotă barocul, atât de intim îmbinat în inspiraţia artistului cu reminiscenţele bizantine şi cu misticismul său de esenţă mediteraneana.

Cum să datăm această pictură atât de stranie şi complicată? Tabloul a fost apropiat, pe drept cuvânt cred, de picturile executate între 1590 şi 1600 de El Greco pentru biserica colegiului Doña Maria de Aragón din Madrid. Cossio indicase patru lucrări care ar fi făcut parte din acest ansamblu: *Botezul*, *Răstignirea* şi *învierea* de la Muzeul Prado, şi *Bunavestir*ea de la Muzeul Balaguer de Villanueva v Geltrú. El nu cita şi *închinarea păstorilor* de la Bucureşti, dar în catalogul său data acest tablou din aceeaşi epocă cu celelalte: 1584 1594

---

349 I. Meier-Graefe, Greco peintre baroque, în „L'Art decoratif", XIV, 1912, nr. 182, p. 246. Articolul a fost retipărit după versiunea germană apărută în revista ,,Kunst und Kunstler,,

Mayer este mai puţin precis în această privinţă. El reia argumentarea lui Cossio despre operele ce pot fi ratașate bisericii colegiului din Madrid şi, spoiind numărul lor, le adaugă şi tabloul de la Bucureşti. Dar datele pe care le propune variază nu numai de la catalog la studiul consacrat artistului, dar şi de la un capitol la altul al acestei lucrări[350]...

Printre operele ce pot fi puse în legătură cu tabloul de la Bucureşti şi cu ansamblul picturilor din biserica colegiului Doña Maria există una care ni se pare deosebit de apropiată de pictura noastră. Este *Botezul* de la muzeul Prado, de altfel singurul tablou provenit direct din biserica colegiului[351]. Schema compoziţiei, desenul unora dintre personaje şi alte elemente, ca racursiul îngerilor sau formele de „putti" din planul superior al ambelor tablouri prezintă asemenea analogii, încât ai fi tentat nu numai să asociezi aceste două picturi, dar şi să le distingi de seria celorlalte, ce par a fi dintr-o epocă ulterioară.

Lucrările de la colegiul Doña Maria se eşalonează pe cel puţin zece ani[352]. Primele picturi erau gata probabil în 1590, când s-a făcut sfinţirea bisericii, iar cele două tablouri amintite mai sus fac desigur parte dintre acestea. El Greco a mai executat apoi alte picturi între 1579 şi 1600, şi anume, *Răstignirea* de la muzeul Prado şi *Bunăvestirea* de la Villanueva. În ce priveşte *învierea*, şi *Coborârea sfântului Duh* aflate ambele la muzeul Prado, ele trebuie să fie şi mai târzii, nefăcând poate parte din ansamblul colegiului de la Madrid.

---

350 Mayer, Catalog, nr. 16a şi observaţiile privind nr. 38; id. El Greco, Berlin 19j 1, p. 47
şi 105- 106. ' _

351 Pentru provenienţa tabloului vezi Don Pedro de Madrazo, Catalogate des tableaux au
Musee de Prado, .Madrid 1913; Cossio, loc. cit., p. 293.

352 Cossio, op, cit., p. 291—292 şi apendice 11.

Printre numeroasele *închinări ale păstorilor* pictate de El Greco[353], una singură reproduce exact compoziţia tabloului de la Bucureşti. Este replica, de dimensiuni reduse, din Galeria Corsini de la Roma. Stilul ei mult mai ner\ os, cu contururi mai puţin ferme şi o lumină crepitantă ce pare să dizolve formele eliminându-le precizia, indică o epocă mai înaintată. Aceleaşi remarci sunt valabile şi pentru *Botezul* din Galeria Corsini so, care reproduce *Botezul* de la muzeul Prado. Aceste două tablouri nu pot fi datate decât cu cel puţin zece ani după tabloul de la Bucureşti şi cel de la Prado. El Greco asocia astfel încă o dată cele două subiecte pe care le tratase în acelaşi timp cu câţiva ani înainte

Sfântul Martin călare 51 de la palatul Cotroceni din Bucureşti2 reproduce o compoziţie celebră a lui El Greco. Bachelin catalogase din greşeală această pictură sub titlul *Don Carlos călare*, văzând în ea nu numai un portret din tinereţe al fiului lui Filip al II-lea, ci şi ilustrarea unui episod din viaţa Cidului. În realitate este vorba de o replică – una dintre cele mai frumoase, după A.L. Mayer – de dimensiuni reduse (1, 06 x O, 58; il. 87) a celebrei picturi executate de El Greco între 1597 şi 1599 pentru capela S. José din Toledo, aflată în colecţia J.P. Widener din Philadelphia.

Tabloul e remarcabil nu numai prin eleganţa liniilor sale nervoase şi ondulate, prin graţia aproape copilărească a sfântului îmbrăcat într-o armură damaschinată, dar şi prin armonia sobră a culorilor, în care domină fondul bleuvert al cerului noros, în opoziţie cu alb-negrul prin

353 Catalogul Mayer indică următoarele exemplare: Toledo, S. Domingo el Antiguo; Bucu
reşti, Galeria regală; Roma, Galeria naţionala Corsini; "Yalencia, Colegio del Patriarca, New-York, Metropolitan Museum; Madrid, col. Mariano Hernando; Toledo, S. Domingo el Antiguo (aticul altarului principal); New-York, col. S. Blumenthal; Illescas, biserica Hospicio de la Caridad.

care se detaşează calul şi călăreţul, şi prin tonalitatea gri-argintie proprie acestei picturi.

El Greco a reluat adesea această compoziţie, agreată fără îndoială de contemporani datorită aerului de eleganţă mondenă şi graţioasă pe care-l dăduse sfântului cavaler. Cossio a semnalat cinci exemplare: tabloul semnat de la Philadelphia, replica de la Bucureşti, cea din colecţia Manzi (astăzi în col. Bemheim-Jr. la Paris), cea a pictorului John Sargent de la Londra şi ultima din colecţia d-nei Syngros din Atena 3. Mayer nu înscrie în catalogul său decât primele trei, la care adaugă însă un tablou aflat la Chicago în posesia lui Ch. Decring (expus la Art Institute) şi un altul de la Paris, în colecţia Durand-Ruel4. Am putea menţiona încă o variantă în colecţia Contini din Roma.

Toate aceste variante sunt atât de apropiate de model, încât n-ar putea să dateze dintr-o epocă mult posterioară. Ele au fost executate probabil la vreo trei-patru ani după tabloul din Toledo, fără ca artistul să fi simţit nevoia de a modifica interpretarea subiectului. Cu toate acestea, în tabloul din colecţia Durand-Ruel şi în cel din colecţia Bernheim, figura sfântului pare ceva mai matură, cu părul tăiat scurt şi un început de mustaţă. S-ar putea ca în ambele cazuri să fie vorba de replici ceva mai târzii, anterioare însă în orice caz anului 1603, când artistul îşi începe lucrările de la Illescas, unde se conturează o nouă manieră, în ce priveşte tabloul de la Bucureşti, el seamănă atât de bine cu pictura iniţială, încât poate fi considerat drept una din primele replici, executate imediat după 1599.

Din aceeaşi perioadă cu *Sfântul Martin* mai există în colecţia regală un alt tablou care merită să fie cunoscut: este Martiriul sfântului Sebastián (il. 88), aflat la

Pentru ambele tablouri vezi Attilio Rossi, *Duc quadri di Domenico Theotokopuli*, în „Bollettino d'Arte", II, 1908, p. 307 – 314. *Catalogul Mayer*, nr. 17 şi foto Anderson

21020 – 21021.

Picturile nu sunt menţionate în catalogul Cossio, deoarece au fost descoperite ulterior.

Cât. Bachelin, nr. 168; cât. Cossio, nr. 366; cât. Mayer, nr. 298 a; Mayer, *El Greco*, p. 103 – 104.

Cossio, p. 330 şi cât. nr. 242, 366, 309, 345 şi 351.

Cât. Mayer, nr. 297, 298, 298 a, 298 b şi 299.

390

palatul Cotroceni din Bucureşti (O, 89 X O, 68) [354]. El reprezintă chipul graţios al unui adolescent. Arta lui El Greco excela în modelarea acestor corpuri juvenile, care sub penelul abil al artistului dobândesc o graţie mlădioasă şi proporţii întotdeauna suple, din ce în ce mai alungite. Sunt creaţii ce revelează viziunea plastică a unui mare artist şi totodată idealul intelectual al armoniei şi frumosului format la şcoala umanismului italian şi nutrit de îndepărtatele amintiri din patria greacă.

Nu se cunosc decât trei tablouri ale lui El Greco reprezentându-l pe *Sfântul Sebastián*, toate din epoci diferite. Cel mai vechi, de la catedrala din Palencia în Spania, este o lucrare din prima perioadă şi nu are nicio înrudire, fie şi iconografică, cu tabloul nostru. Sfântul e zugrăvit în genunchi, într-un peisaj stâncos. Al doilea, cel de la Bucureşti, este, cred, cel mai frumos. Trupul tânăr, suplu şi zvelt aminteşte de torsul nud din tabloul reprezentând pe *Sfântul Martin*. Această asemănare, ca şi stilul picturii, ne fac să datăm opera de faţă, la fel ca tabloul precedent, de la sfârşitul celei de a doua perioade, poate între 1599 şi 1603. Al treilea *Sfânt Sebastián*, destul de cunoscut, este cel din colecţia marchizului de Casa lorres din Madrid. Este o variantă a tabloului de la Bucureşti, dar dintr-o epocă mult mai evoluată, în care artistul, abandonând formele graţioase, ducea până la exces spiritualitatea interpretărilor sale, deformând sau

354 Cat. Bachelin, nr. 165; cat. Cossio, nr. 363; cat. Mayer, nr. 28.

chiar urâţind personajele. Chipul sfântului din această ultimă variantă aminteşte de altfel trăsăturile personajului îngenuncheat din *Viziunea apocaliptică*, aflată în colecţia Zuloaga, care datează din ultima perioadă a lui El Greco.

Tot la palatul Cotroceni se află o Sfântă familie [355]-\ operă de mare frumuseţe, care, prin graţia figurilor feminine şi eleganţa oarecum afectată a gesturilor, trădează reminiscenţe din Correggio 2. Ea provine din colecţia baronului raylor –, căruia Louis-Philippe îi încredinţase misiunea de a-i alcătui galeria spaniolă. Subiectul a fost reluat de artist în numeroase variante[356]. Tabloul de la Bucureşti (O, 70 X O, 84; il. 89) face parte dintr-un grup mai restrâns, care reproduce cu exactitate tipul iconografic al unei picturi de la muzeul din Cleveland5 (O, 70 x O, 84) şi al celei din colecţia Van Horne de la Montreal.

Tabloul de la Cleveland nu diferă de cel de la Bucureşti decât prin modul de tratare a fizionomiei Fecioarei. În primul, ea priveşte drept în faţă, iar părul îi este acoperit de un văl; în cel de al doilea, ea îşi pleacă privirea spre copil, cu vălul numai pe jumătate tras peste cap. Efectele de lumină sunt mai atenuate şi mai puţin subtile în cel de la Cleveland. Mayer datează prima variantă din 1592 – 1596. Ea pare în orice caz anterioară tabloului de la Bucureşti, care denotă o mai mare precizie a fizionomiilor şi mai mult rafinament în stil şi compoziţie. Pe acesta îl putem data, ca şi autorul citat, din ultimii ani ai perioadei a doua, adică din 1600 – 1603. De altfel cam

---

355 Pentru aceasta a se vedea ,,La Revue de l’Art", nov. 1926, p. 299.

356 După catalogul Mayer: Muzeul Hispanic Society of America, New-York; Spitalul S. Juan Bautista, Toledo; col. Herzog, Budapesta; colecţie particulară din Paris (acest exemplar a intrat din 1926 la muzeul Cleveland); col. regală din Bucureşti; col. Van Horne, Montreal; muzeul Prado, Madrid: Metropolitan Museum, New-York; spitalul S. Ana, Toledo (exemplar dispărut). La acestea trebuie adăugat un alt exemplar în col. Widener din Philadelphia.

aceeaşi dată îi atribuie şi Cossio, care considera acest tablou drept unul din cele mai interesante din galeria de la Bucureşti[357]. Exemplarul de la Montreal îl reproduce pe cel de la Bucureşti, cu reminiscenţe din prima variantă, mai ales în trăsăturile Fecioarei. Lumina este şi mai vie decât în tabloul nostru. Avem probabil de a face cu o pictură ulterioară, care ar putea fi datată în jurul anului 1603, chiar de la începutul celei de a treia maniere.

Un alt tablou aflat la castelul Peleş din Sinaia, deşi comportă trăsături caracteristice artei lui El Greco, a suscitat unele discuţii cu privire la autenticitatea lui. Este replica54 de dimensiuni mai reduse (1, 45 X 1, 07; il. 90) a celebrei picturi de la Escorial, reprezentând Martiriul sfântului Maurieiu[358]. Ea diferă de tabloul cel mare prin detaliile compoziţiei şi chiar prin culori, iar particularităţile sale stilistice denotă o interpretare mai evoluată a subiectului tratat anterior la Escorial.

— Mayer consideră această pictură drept o lucrare de atelier, executată poate de fiul artistului, Jorge Manuel. El nu insistă asupra motivelor acestei atribuiri, pe care le putem deduce însă chiar din elementele discuţiei.

În inventarul făcut după moartea artistului şi publicat de San Roman y Fernández, se menţionează în casa lui El Greco trei reprezentări ale *Martinului sfântului Maurieiu*, cu specificarea că una e „mare", iar alta „mică"[359]. Ce s-a întâmplat cu aceste trei picturi care sunt deosebite de cea de la Escorial? Una din ele e menţionată de autori mai

---

357 Cossio, op. cit., p. 332 şi 701 — 702.

358 Cat. Bachelin, nr. 166; Cossio, p. 222—223, 698 — 699 şi cat. nr. 364; cat. Mayer, nr.
126 c. Bachelin dădea o interpretare fantezistă acestui tablou, pe care îl intitula Cei patruzeci de martiri, văzînd totodată portretele lui Filip al II-lea şi Don Carlos în mijlocul granzilor de Spania.

359 Fancisco de Borja de San Roman y Fernândez, El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocopuli, Madrid, 1910, p. 189— 198.

vechi[360] drept „schiţă originală pentru marele tablou de la Escorial” (*el borron original para el cuadro grande de San Mauricio*). Ea se afla încă în 1845 la biserica San Torquato din Toledo, dar avea să dispară fără urmă după câţiva ani[361].

Cossio nu cunoştea decât două replici ale tabloului de la Escorial: cea de la Sinaia – care provine din colecţia amintită a baronului Taylor – şi o alta provenită de la Toledo, care se afla pe atunci la Madrid în colecţia lui Fernando de Brieva. El admitea că prima ar fi de mâna lui El Greco, însă din ultima perioadă, în timp ce a doua i se părea a fi doar o copie executată de fiul artistului, după un tablou original, care fără îndoială nu era cel de la Escoriale.

Preluând îndoielile lui Cossio asupra tabloului de la Madrid şi, bazându-se probabil pe asemănările acestuia cu tabloul de la Sinaia, Mayer a asociat cele două variante, atribuindu-le atelierului lui El Greco, unde ar fi putut fi executate după vreuna din picturile originale indicate în inventarul casei artistului. Nu cunosc exemplarul de la Madrid, şi nici nu sunt sigur că tabloul menţionat de Mayer este identic cu acela citat de Cossio[362]; dar analiza tabloului de la Sinaia, ţinând cont de variaţiile stilistice pe care le întâlnim întotdeauna în replicile operelor lui El Greco, ne înclină să afirmăm autenticitatea acestei picturi.

Există, fără îndoială, contraste remarcabile între replica de la Sinaia şi marele tablou de la Escorial. Fizionomiile personajelor sunt diferite, ca şi coloritul care, viu şi frapant la Escorial prin opoziţia puternică dintre albastru şi galben, este foarte atenuat şi aproape mohorât la Sinaia, unde predomină tonurile grialbăstrui şi culorile închise. Acest colorit este însă în concordanţă cu celelalte

---

360 Ponz Işi Ceân Bermudez, cf. Cossio, op. cit., p. 221.

361s Cossio, loc. cit.

362 Tabloul citat de Mayer era scos la vînzare de un negustor în 1926.

caractere ale tabloului care, conceput evident mai târziu, prezintă personaje cu trupuri mai alungite, cu linii mai ondulate şi chipuri lipsite ce orice căutare a frumuseţii. Aceste chipuri reproduc în cea mai mare parte tipuri întâlnite în alte tablouri ale lui El Greco, mai ales în picturi posterioare tabloului de la Escorial. A doua figură din stânga, de pildă, în grupul personajelor principale, seamănă cu *Sfântul Toma* din ciclul apostolilor de la Muzeul El Greco din Toledo. Capul copilului, cu colereta lui plisată, aminteşte capul *Sfântului Martin* de la Bucureşti. Chipul sfântului Mauriciu evocă în mod uimitor o figură dintr-un alt tablou mai puţin cunoscut, care trebuie citat în mod deosebit aici. t

Este o pictură de dimensiuni foarte mici (O, 25 X O, 20) din colecţia \an Horne de la Montreal, care în cataloagele Cossio şi Mayer e înregistrată simplu ca reprezentând figura unui sfânt[363]. În realitate este o variantă a capului sfântului Mauriciu, semănând fără îndoială cu cel din tabloul de la Escorial, dar şi mai mult cu acela din tabloul de la Sinaia. Este probabil un studiu pentru *Martiriul sfântului Mauriciu*, sau poate un fragment din această scenă, executat mult mai târziu decât tabloul de la Escorial. Stilul indică ultima epocă a artistului, poate chiar primii ani ai acestei epoci, adică 1600 – 1606.

Aceste date se aplică şi tabloului de la Sinaia, ale cărui caracteristici ne amintesc unele picturi executate de artist la biserica spitalului din Illescas. N-avem cum să stabilim raporturi mai strânse între tabloul de la Montreal şi pictura de la Sinaia, dar evidenta lor înrudire ne face să ne gândim la un model comun, care ar putea fi unul dintre cele trei tablouri menţionate în inventarul casei artistului.

Ajungem la un alt tablou, poate cel mai important din colecţie, care ar putea figura alături de cele mai izbutite creaţii ale artistului în domeniul portretului. Este o lucrare

363 Cat. Cossio, nr. 10; cat. Mayer, nr. 174 ^ _

excelentă (1, 16 x O, 86; il. 91) de un colorit sobru, care se reduce la tonuri de negru, gri şi brun, cu pete de culoare izolate – rozul discret al carnaţiei şi puţin galben pe muchiile cărţii deschise. Tabloul se află-la castelul Peleş din Sinaia ss. Este portretul unui savant, canonic probabil, judecând după inscripţia aproape ascunsă de pe foile cărţii pe care îşi sprijină mâinile: CANONICI. Bachelin îl identificase greşit cu Don Diego Covarrubias, ilustrul profesor de la Salamanca şi prietenul intim al lui El Greco, pe care acesta I-a pictat în mai multe rânduri. Este un necunoscut, dar una dintre figurile cele mai nobile şi mai expresive din câte ne-a lăsat acest mare portretist al unei aristocraţii intelectuale şi de spirite de elită.

S-ar putea găsi unele asemănări de stil între tabloul acesta şi portretul lui Antonio Covarrubias păstrat în casa lui El Greco din Toledo. Regăsim în el aceeaşi sobrietate de culori – mai închise în tabloul de la Sinaia acelaşi impresionism în factură şi aceeaşi concentrare în expresia psihologică a personajelor. Alte corespondenţe şi mai pregnante ar putea fi relevate între tabloul de la Sinaia şi o altă pictură din aceeaşi epocă, şi de cea mai bună manieră, anume

Portretul cardinalului Tavera de la spitalul San Juan Bautista din Toledo, unde asemănările merg până la atitudinea identică a personajelor şi la uimitoarea similitudine a fizionomiilor. Dar tabloul de la Sinaia prezintă o superioritate prin subtilitatea penelului, prin fineţea tuşelor aproape transparente, care creează jocuri de lumină pe epiderma delicată, pe blană şi pe veşmintele de catifea ale personajului; se cuvine de asemenea să insistăm asupra nobilei expresivităţi a acestor mâini fine şi nervoase aşezate pe cartea deschisă.

Tabloul nu poate fi datat decât din ultima epocă a lui El Greco, alături de portretele lui *Don Antonio Covarrubias* şi al *Cardinalului de Tavera*, poate şi de *Sf. Ieronim în*

veşminte de cardinal de la National Gallery din Londra. Este fără îndoială una din capodoperele acestui artist.

Tabloul care ne-a mai rămas de prezentat este o pictură deosebită, cu un efect alcoloritului şi-un gust atât de modern, încât aproape că aminteşte de arta lui Cezanne. Se află tot la castelul Peleş şi reprezintă în dimensiuni mijlocii (l, 10 x O, 83; il. 92) Logodna Fecioarei1.

Pe armonia gri a draperiilor ce formează fundalul, albastrul deschis şi rece al vălurilor Fecioarei se detaşează transparent, învăluind această figură fragilă în nuanţe aproape aeriene. În faţa ei, sfântul Iosif se profilează în veşminte verde închis cu tonuri galbene, alături de preotul în alb-gri şi galben. Celelalte personaje adaugă acestui ansamblu un joc subtil de roşu-violet, de galben, de oranj, de alb şi de gri.

Subiectul însuşi e unic în opera lui El Greco 56. Este unul din rarele tablouri ale artistului la care nu se cunoaşte nicio replică. Cossio şi Mayer au văzut în el o operă pictată între 1603 şi 1606 pentru altarul micii biserici a spitalului Caridad din Illescas, lângă Madrid. Pictorul a executat, într-adevăr, o serie de şase tablouri pentru această biserică, unul reprezentându-l pe *Sfântul Ildefonso*, iar celelalte cinci, scene din viaţa Fecioarei. Patru dintre acestea, foarte deteriorate, repictate şi înnegrite, se află încă acolo. Al cincilea a dispărut de multă vreme şi a fost înlocuit cu o pictură oarecare pe un subiect total diferit Cossio şi apoi Mayer au presupus că tabloul pierdut ar putea fi cel de la Sinaia. În ansamblul scenelor de la Illescas, *Logodna Fecioarei* şi-ar fi găsit locul în mod plauzibil, iar celor doi autori li s-a părut de asemenea că stilul picturii n-ar contrazice această ipoteză. O vizită recentă la biserica din Illescas ne-a convins că presupunerea era neîntemeiată. Tabloul de la Sinaia nu se potriveşte în nicio privinţă cu ansamblul picturilor de la

Illescas, nici ca stil, nici ca dimensiuni.

În biserica amintită se păstrează şi acum cadrul sculptat de El Greco însuşi pentru tabloul dispărut. El este perechea celui care îl reprezintă pe *Sfântul Ildefonso*, dar e mult mai mare, mai înalt şi rotunjit în partea superioară, toate celelalte tablouri ale lui El Greco din acea biserică au cadrul oval. Cât despre stil, picturile de la Illescas diferă total de tabloul de la Sinaia. În *Sfântul Ildefonso* El Greco nu ajunsese încă la acel exces al personalităţii pe care îl constatăm în *Logodna Fecioarei*. În pictura de la Illescas subzistă chiar unele elemente realiste, care vorbesc despre un gust şi o manieră diferită a artistului în perioada acelor lucrări. Tabloul de la Sinaia, de o factură foarte liberă, este, dimpotrivă, redus în compoziţia lui doar la elementele esenţiale. Fără a mai vorbi de siluetele celorlalte personaje, care denotă evident o epocă mult mai

1 Cât. Bachelin, nr. 163; Cossio, op. cit., p. 314 – 315 şi cât. Mayer, op. cit. p. 133 şi cât.

avansată, este de ajuns să privim capul Fecioarei, mai mic decât în toate celelalte tablouri ale lui El Greco, pentru a ne da seama că avem de a face cu o operă din ultimii ani ai pictorului, care în ultima dezvoltare a stilului său manifesta această tendinţă de a îngusta corpurile, de a subţia extremităţile şi a face capetele foarte mici.

Există de altfel o particularitate care nu a fost remarcată până acum şi nu putea fi relevată din fotografiile retuşate publicate de Bachelin: acest tablou nu este terminat. Braţul întins al sfântului Iosif nu are mâna, terminându-se printr-o pată informă de un gri închis, pusă la întâmplare. Celelalte mâini sunt de asemenea abia schiţate, ca şi figurile confuze, cu contururi nehotărâte. E evident că tabloul se afla încă în stadiul de lucru, iar

artistul nu a avut timp să-i termine. Nu poate fi aşadar vorba de Illescas, unde totul era terminat în 1606, cu opt ani înainte de moartea artistului.

Tabloul de la Sinaia trebuie să fie ulterior. Inventarul făcut la moartea artistului ne vine în ajutor şi de rândul acesta. Într-adevăr, găsim în el menţionat un tablou cu acest subiect (*un despojo pequeño*) [364], asupra căruia nu s-a dat până în prezent nicio indicaţie. Este vorba fără îndoială de pictura de la Sinaia, care prezintă toate caracterele unei opere târzii a lui El Greco. Lucrată în ultimii ani ai vieţii, poate chiar în cel de pe urmă, pictura a rămas neterminată, ceea ce ar explica stilul ei ciudat, ca şi faptul că nu are o replică. Ca atare opera este cu atât mai interesantă. Ea reprezintă nu numai una din creaţiile lui El Greco cele mai subtile şi vibrante prin colorit, dar revelează totodată în ansamblul creaţiei artistului ultima etapă a evoluţiei sale, care se încheie prin această scânteiere de forme şi culori de o intensă spiritualitate.

TOLEDO-EL GREC057

De la Madrid la Toledo, „cetatea împărătească" din mijlocul Spaniei, drumul trece prin pustietăţi pietroase de Castilie, pe unde pasul şovăielnic al Rosinantei purtase altă dată cavalereştile sminteli ale lui Don Ouijote. Nu departe, se iveşte Toledo, ca pe o colină mistică, pe creştetul de stânci şi râpe al unui munte sur, încins de apa Tagului.

În aceste locuri poposea acum aproape patru secole un tânăr pictor care nu vorbea limba ţării, dar care, călcând pe acelaşi drumuri şi poate cu acelaşi suflet ca şi aprigul hidalgo al lui Cervantes, avea să se facă înţeles şi să-şi lege faima de cetatea în care era străin.

Se numea Domenico Theotokopuli. Era născut în Candia grecească şi avea să rămână pentru totdeauna cu porecla lui de venetic – El Greco.

---

364 San Roman y Fernândez, op. cit.

O făptură ciudată acest Dominico, pe care drumuri nelămurite, învăluite de mistere, îl aduseseră în aceste locuri. Se născuse în Creta şi era grec; dar nimeni nu ştia – nu ştie nici azi – când şi unde, şi cine îi erau părinţii. Trecuse peste mare în Italia, unde învăţase meşteşugul picturii; dar şi aici urma lui e ştearsă pretutindeni şi învăluită în necunoscut. Trăise la Veneţia. Fusese poate ucenic al marilor maeştri, Tizian, Tintoretto? N-avem nicio mărturie. Trecuse pe la Parma, pe la Roma, tot atât de neştiut. Ajunsese până la Neapole, poate şi în Malta, iar urma lui dispare apoi cu totul, ca să apară, fără să ştim cum, nici bine când, la Toledo de unde începe existenţa lui adevărată.

În cartierul evreiesc al cetăţii, printre oamenii nevoiaşi care îi aduceau poate aminte de lumea lui orientală, în vreuna din căsuţele cu acoperişuri scunde, zidite deasupra râpelor roşcate de la marginea cetăţii, îşi găsise adăpost ciudatul tânăr, pe care nimeni nu ştia ce nevoi sau ambiţii îl minaseră până acolo. Era sărac. Viaţa nu era uşoară pentru un om fără căpătâi ce apărea în cetate numai cu un penel la subţioară. Era tăcut şi singuratic. Viaţa nu e veselă pentru cine este obişnuit să se înţeleagă mai mult cu sine decât cu ceilalţi. Om straniu în contactul lui cu lumea, făcea să circule asupra lui legende care nu se puteau controla. Dar era aprig meşter la lucrul picturii, unde nimeni în cetate n-ar fi fost în stare a i se potrivi.

Dominico îşi făcea greu drum printre semenii săi cei noi care nu izbuteau să-i înţeleagă. Singur penelul său putea câştiga pentru el încrederea pe care, numai cu făptura sa, artistul nu se arăta în stare să o dobândească. Prilejul s-a ivit din fericire curând. Călugării de la Santo Domingo el Antiguo I-au chemat să le împodobească altarul cu icoane mari, pe care nu le puteau da pe mâna oricărui meşter. Erau cele dintâi opere în care pictorul

avea să spună – poate nu numai pentru cei dimprejur, ci şi pentru el însuşi – ceva din ceea ce era tăinuit în el. Strădania nu i-a fost în zadar. Căci lucrând zi de zi, pictura dezvăluia marile virtuţi ale artistului şi se arăta vrednică de laudă. Figurile de sfinţi şi de Cristoşi se închegau din culori arzătoare ce nu se găseau pe paleta altui pictor. Scene concepute cu îndrăzneală îi ieşeau de sub penel, închipuind o lume diafană şi de neatins. Realitatea era şi nu era în ele. Era ca o imagine în care artistul părea încă nedecis între lumea adevărată şi închipuirea ei. Pictura era enigmatică, întocmai ca şi omul care o zugrăvea. P2 a spunea poate destul pentru ochii credincioşilor care nu doreau decât să se închine. Dar ascundea şi năzuinţe cu mult mai mari, pe care mâna meşterului încă tânăr nu izbutise să le pună în lumină.

Artistul avea însă vreme să spună mai mult altă dată, în icoane pe care nu înceta să le gândească în clipele lui de ardoare. Căci arta lui se făcea cu încetul, în meditaţii ce aprindeau în el flăcări nebănuite de exaltare şi creaţie. Dar arta lui trecea dincolo de îngrădirile credinţei. Şi nu o dată, gândul înflăcărat avea să-i ducă până la expresii care îl făceau suspect de necredinţă. Curând după ce pictase altarul de la Santo Domingo, decanul catedralei din Toledo îi încredinţase o lucrare ce trebuia să împodobească Vestiarul preoţilor: un tablou cu scena despuierii lui Iisus de haine înainte de a fi suit pe cruce, faimosul *Espolio*, care şi azi împodobeşte sacristia catedralei toledane şi se numără printre operele cele mai de seamă ale artistului din această perioadă a tinereţii. El Greco concepuse scena cu o intensitate dramatică şi cu o putere de viziune care dau tabloului mai mult decât forţa realităţii. În mijloc este Iisus, o figură tragică în care se petrece dureroasa desprindere a fiinţei lui cereşti de cea pământească. Ochii lui înecaţi în lacrimi se îndreaptă către cer, în vreme ce mâinile se aşază pe piept într-un gest uşor, aproape

melodios. E rugăciune şi e suferinţă. E pietate mistică şi e imagine a realităţii. Dar tabloul nu le-a plăcut călugărilor, care aveau grave mustrări de adus artistului. Iisus zugrăvit mare, aproape cât un om, purta un veşmânt prea roşu pentru decenţa locului în care se afla. În jurul lui se înghesuiau ostaşi cu figuri populare, în care prea pioşii oameni ai bisericii recunoşteau scandalizaţi chipuri întâlnite pe străzile oraşului. Apoi, lucru şi mai scandalos, artistul zugrăvise la picioarele Mântuitorului, într-o prea de aproape atingere cu fiinţa lui venerată, chipul unei Magdalene îndurerate, care era iarăşi o profană figură luată din realitate.

Era adevărat! Magdalena incriminată nu ieşise din închipuirea cucernică a artistului. Era Doña Geronima de las Cuevas, femeia sprâncenată şi cu ochi scânteietori care îmblânzise ciudăţenia hirsută a artistului, şi pe care avea să o zugrăvească adeseori în figuri de Magdalene, de Fecioare sau de sfinte Veronici. Pentru ea înfrunta acum un proces cu oamenii bisericii, care nu se arătau tocmai uşor de îmblânzit.

Dar asemenea procese, care îl aduceau uneori până în pragul Inchiziţiei, nu erau deloc rare în viaţa artistului, obişnuit să se afle la mai tot pasul în conflict cu realitatea. Ochii lui deprinşi cu viziuni interioare aveau strania putere de a deforma şi a schimba în nălucire aproape tot ce le ieşea înainte. Pâlpâirile lui lăuntrice se împleteau cu lumea din afară în imagini ce transformau realitatea, dându-i aparenţe de vedenie. El Greco îşi zugrăvea tablourile cu fantomele spiritului său, aşa cum eroul lui Cervantes, care părea a-i fi fost frate bun, popula lumea adevărată cu imaginile arzătoare ale închipuirii lui.

O singură dată artistul concepuse în ardoarea lui de a crea, şi o ambiţie lumească, în care îşi pusese mari speranţe pentru faima numelui său. Filip al II-lea – şi acela un iluminat şi un nebun. Întru Cristos – adunase la Escorial

artişti din toată lumea, ca să împodobească severa bazilică a sfântului Laurenţiu clădită de el. El Greco i s-a înfăţişat, şi după probe care păreau să-i fi plăcut regelui, a primit însărcinarea de a zugrăvi un mare tablou cu martiriul sfântului Mauriciu. Doi ani a lucrat la Toledo această pictură, în care penelul său a izbutit să aştearnă o adevărată viziune genială. Doi ani de strădanie creatoare şi de ardere lăuntrică pentru a închega în limpezi tonuri de albastru şi de galben imaginea gândita zi şi noapte până la halucinare. Tabloul a fost apoi înfăţişat regelui şi supus aprecierii lui supreme. Cuvântul regal avea să hotărască soarta artistului care se socotea capabil de creaţii şi mai mari. Dar încă o dată ochii profani se dovedeau incapabili de a vedea cum vedea el, artistul. Încă o dată spiritul bigot descoperea în îndrăznelile de viziune ale pictorului neiertate încălcări ale canoanelor şi ale credinţei. El Greco se văzu astfel în dizgraţie, înainte de a fi obţinut favoarea regelui. Nu mai avea nimic de aşteptat. Se întorcea la Toledo zguduit poate de nemeritata dezamăgire, dar dezlegat, vindecat de imposibila ambiţie de a ieşi, fie şi numai o dată, din lumea singulară a închipuirii lui.

Soarta îl lega astfel pentru totdeauna de Toledo, unde numele lui de străin începea a fi familiar şi de mulţi respectat. El Greco era un om ciudat, dar în firea şi meşteşugul lui nu era greu pentru oamenii subţiri să descopere sufletul ales şi gândirea nobilă care îl lumina. Meşteşugul îl ajutase de altfel să câştige şi bani, pentru a fi în rândul oamenilor demni. La biserică, în piaţa cetăţii, pe stradă, el era Se îior Dominico, prietenul învăţatului paroh de la Santo Tome, prietenul doctorului şi profesorului de la Salamanca, Don Diego de Covarrubias, şi al tuturor oamenilor aleşi ai cetăţii, cu care sta de vorbă şi le făcea uneori portretul. Bisericile din Toledo, din împrejurimi, de la Madrid chiar, se întreceau să-i comande altare şi icoane, pe care i le plăteau scump. Căci El Greco

era deopotrivă pictor, arhitect şi sculptor, şi era greu de găsit un altul mai priceput decât el.

Câteodată ciudăţenia inspiraţiei lui îl aducea iarăşi în conflict cu preoţii şi tribunalele. Pentru o *Imaculată Concepţie* zugrăvită la Santo Vicente avea să dea socoteală parohului şi Inchiziţiei, care nu admitea heruvimi ca aceia zugrăviţi de El Greco, cu aripi prea lungi, ca de arhangheli, şi cu înfăţişarea fără formă limpede, ca a unor fantasme. Artistul nu ciuntea însă nimic din ceea ce vedea el cu ochii spiritului, şi lumea începea să se obişnuiască cu arta sa, chiar dacă se întâmpla să n-o înţeleagă cu totul. Uneori, sau poate întotdeauna, El Greco îşi amintea în tablourile sale şi de patria lui îndepărtată, de pictura hieratică a bisericilor bizantine din Candia şi din toată Grecia. Atunci sfinţii săi luau înfăţişări prelungi şi descărnate, scenele se desprindeau aerian, nepământeşti, zugrăvind o lume neatinsă decât cu gândul, şi înaintea căreia gestul firesc era închinarea. Aşa făcuse la Santo Tome, când zugrăvise scena *înmormântării contelui de Orgaz*, tablou care îi câştigase admiraţia tuturor concetăţenilor şi care face şi astăzi marea glorie a artistului. Aşa făcuse în mai toate tablourile lui religioase, uneori până şi în portrete de contemporani, unde pictorul părea a fi dorit să zugrăvească mai mult spiritul decât făptura lumească a oamenilor pe care îi vedea. Enigmaticul artist, care până la bătrâneţe n-a încetat să-şi iscălească tablourile cu înflorite litere greceşti – Dominikos Theotokopoulos Kres – rămânea astfel un grec, chiar atunci când viaţa părea a-l fi smuls pentru totdeauna din lumea îndepărtată a copilăriei lui.

Dar era poate tot pe atât şi spaniol, în mijlocul acelor oameni care se uitau ca într-o oglindă în chipurile zugrăvite de el. Cavaleri cu nobile figuri, sau sfinţi înfăşuraţi în glorii luminoase ieşeau în pictura lui dintr-o viziune în care se amesteca deopotrivă şi lumea de contraste şi de pasiuni a spaniolilor, lumea în care sufletele

izbucneau de atâtea ori în aprinderi eroice, sau se învăluiau. ca într-un zăbranic în tristeţea fanatismului bigot. „Spania neagră”, Spania penitenţelor şi a maceraţiei, Spania „Cavalerului tristei figuri” al lui Cervantes, se întâlnea în viziunea lui El Greco cu fervoarea sufletului său oriental.

Toledo însuşi îi plăcuse poate şi îl reţinuse pentru că înfăţişa mai bine decât orice loc sufletul acestei Spânii aprige, încărcată de tristeţe, de pietate şi de pasiuni iluminate. Peisajul abrupt, făcut din aşchii, din lumini şi umbre violente, pe care râul Tago îl înfăşoară cu un încolăcit nimb de argint, reflecta ardoarea acestui misticism – păgân şi creştin totodată – îmbibat de Orient. El Greco avea să zugrăvească imaginea acestui Toledo într-o pânză fără egal, în care a pus toată violenţa fanteziei sale mistice. Sub un cer ca de furtună, care aruncă asupra lucrurilor lumini de fulger, oraşul se desprinde sumbru pe colina colţuroasă, ca într-o halucinaţie de apocalips. Nu e Toledo cel real, cel care sta înaintea ochilor artistului; era fantoma cetăţii, fiinţa ei aeriană, aşa cum se oglindea în mintea lui El Greco în clipele lui de mistică vedenie.

Toledo avea să adăpostească bătrâneţea şi geniul artistului, şi avea să pună aureola gloriei în jurul numelui său. El Greco ajunsese să se înţeleagă cu oamenii în mijlocul cărora era străin. În sufletele lor aprinse şi pornite spre mari fapte pâlpâia adesea aceeaşi nebunie divină ca şi în închipuirea creatoare a artistului. Un prieten scria pe mormântul lui, la Santo Domingo: „Creta i-a dat viaţa, iar Toledo penelurile…” Şi era adevărat. Din cele două patrii, El Greco închegase pentru totdeauna lumea spiritului său care trăieşte şi astăzi.

EXPOZIŢIA JAPONEZĂ DE LA MUZEUL TOMA STELIAN

Pentru a doua oară în cursul acestui an, Muzeul Toma Stelian de la Şosea, reorganizat şi readus la viaţă de noul

său director, dl. George Oprescu, oferă publicului nostru prilejul binevenit al unei expoziţii de artă străină, unitar alcătuită şi cu totul nouă în Bucureşti.

Cea dintâi a fost expoziţia de acum două luni a Desenului francez, când opere de o deosebită valoare ne-au fost prezentate, şi când îngrijită documentare a Catalogului ocazional, ca şi conferinţele explicative ţinute în localul Muzeului au sporit interesul artistic al expoziţiei cu unul educativ care nu se poate trece cu vederea.

De rândul acesta, o demonstraţie nouă, aleasă dintr-un domeniu şi mai puţin cunoscut la noi, vine să se adauge la activitatea atât de utilă şi de bine chibzuită a acestui muzeu, cel mai tânăr dintre toate şi mai înţelegător faţă de rostul său de instituţie închinată deopotrivă artei şi culturii.

O bogată serie de stampe japoneze, împrumutată din colecţiile Elisa şi Ion I.C. Brătianu, reprezentând operele unuia dintre cei mai de seamă artişti ai Japoniei din secolul trecut – Hiroshige – ne este prezentată în două săli ale Muzeului, cu o îngrijită alegere şi cu o catalogare scrupuloasă, care înlesneşte vizitatorilor explicaţia acestor imagini exotice.

Sunt ilustraţii detaşate din albume, sau simple foi volante, înfăţişând în tandre culori de o limpezime aproape de acuarelă, şi în delicate linii săpate în lemn, peisaje graţioase desprinse parcă dintr-o ţară văzută în vis, scene de câmp, de stradă sau de hanuri, în care realismul fără cruzime se confundă cu poezia”, animale, păsări mai ales, cu încântătoare siluete, profilându-se pe uriaşe discuri de lună sau pe albăstrimile imaculate ale unor ceruri de safir.

Hiroshige e în această artă a gravurii japoneze, care pe la mijlocul secolului trecut îşi încheia perioada ei de glorie, un naturalist. Un naturalist tocmai prin înţelegerea şi prin străduania lui de a reda natura. Artişti mai vechi, nu mai puţin dotaţi, se opriseră la un stil mai mult

ornamental, sau preferaseră expresia unui idealism uneori fantastic, care îi ţinea în marginea realităţii. Japonia adevărată, cu cerurile ei molatec estompate, cu primăverile şi iernile ei desprinse parcă dintr-o magie colorată şi cu graţia ei de miniatură delicată, avea să apară în stampa japoneză abia la începutul secolului al XIX-lea, poate sub influenta artei europene.

Hiroshige înseamnă apogeul acestui peisagism, alături de arta nu mai puţin preţuită a unui Hokusai, mai vechi decât el, sau a contemporanului său mai tânăr Kuniyoşi, iar naturalismul său, care se simte în înţelegerea lui pentru perspectivă, în notaţia fugară şi precisă, în grija de detaliu, îl apropie destul de arta europeană.

A Un temperament poetic însă şi o intuiţie a realităţii cu totul personală îl duc nu la reproducerea aidoma a naturii, ci mai degrabă la interpretarea ei printr-un sentiment liric, care rămâne dominant în fiecare din aceste subtile desene. Hiroshige descoperă astfel mijlocul de a se insinua el personal în oricare din priveliştile ce prind viaţă sub cuţitaşul său; la marginea unei prăpăstii în munţi, stâncile uriaşe profilate în primul plan îţi sugerează mai degrabă sentimentul nimicniciei tale de om între formele gigantice ale naturii, în vreme ce departe la orizont zăreşti ca o mângâiere linia blândă a unui ţărm. Câteodată, privind sub ploaie oamenii zgribuliţi ce trec în grabă pe spinarea arcuită a unui pod, eşti apăsat şi tu de tristeţea sură a peisajului şi îngrijorat de norii negri care plutesc deasupra. Sau alteori, privind de sus peste nesfârşite orezăru galbene ce dormitează în bătaia soarelui, îţi risipeşti gândurile fără grijă, legănate ca de un cântec.

Asemenea interpretări emotive care fac din peisaj un crâmpei de suflet cu nuanţe schimbătoare, după clipele fugare în care ochiul a avut imaginile, asemenea „corespondenţe” poetice între artist şi natura văzută într-o anumită lumină şi o anumită dispoziţie a sufletului au şi

făcut ca Hiroshige să fie considerat drept un impresionist.

Tehnica lui nu este impresionistă, căci nimic nu poate fi mai precis, mai finit conturat şi mai arhitectural redat. Culoarea nu se descompune în jocul spectral de infinite nuanţe al impresioniştilor europeni. Dar e un impresionist prin sentiment şi prin marea lui sensibilitate pentru lumină. Căci în peisajele acestea, în care spaţiul este îmbrăţişat atât de larg şi în care omul intervine mai întotdeauna ca un element mărunt, sunt toate aspectele de lumină ale anotimpurilor şi ale ceasurilor zilei: o procesiune religioasă se grăbeşte să treacă pe un drum de ţară, sub bătaia cenuşie a ploii, o privelişte de câmp cu albia leneşă a unui râu se desfăşoară sub un cer de vară, în lumina orbitoare a amiezii. Un sat cu căsuţe ascunse la picioarele lui Fuji-Yama se străvede prin ceaţa albăstrie a iernii. Este ca o nesfârşită alternare de privelişti, în care ochiul alunecă pe linii ondulate, modelându-şi neîncetat impresiile de la un crepuscul la altul.

În acest fel e uşor de înţeles ce au putut preţui impresioniştii europeni în arta exotică a acestui peisagist. Căci stampele lui au fost în mâinile unui Monet, ale unui Jongkind sau Whistler, care le-au admirat cu entuziasm pe vremea când ci căutau o expresie nouă pentru peisajul european. Hiroshige nu avea să-i înveţe această nouă expresie, căci arta lui rămâne totuşi de altă esenţă. Dar avea să le dea sugestii preţioase de care ei au ştiut să se folosească. Expoziţia de la Muzeul Toma Stelian este din acest punct de vedere cât se poate de instructivă. Arta lui Hiroshige poate fi înţeleasă prin ea până în amănunt. Şi tot atât de lesne se poate urmări în cele peste o sută de stampe expuse şi ce a fost fecund în arta aceasta pentru viziunea nouă a artiştilor europeni.

MASSIMO CAMPIGLI

La librăria Hasefer am avut o expoziţie străină, demnă de tot interesul, a unui artist de altfel cunoscut din

expoziţii de peste hotare şi care şi-a meritat toate elogiile înregistrate în presa noastră. Expoziţia domnului Massimo Campigli 8.

Arte italianissima în cel mai fervent înţeles, înclinată către armonia perfectă a culorilor şi a formelor, şi stăpânită de acea sugestie a antichităţii căreia nu-i scapă adeseori nici spiritele cele mai avansat moderniste ale acestei arte.

Dl. Campigli este de altfel, în cel mai bun înţeles, un modernist. Arta lui cerebralizată şi rafinată, ieşită din evident studiu de atelier, tinde către exprimări sintetice, în care formele se simplifică până la elementar, închegându-se într-un colorit de inefabile armonii.

Un modernism totuşi de cea mai clasică concepţie, trezind amintirea directă a picturii pompeiene, pe care această expoziţie a exaltat-o aproape în armonii de linii şi în culori derivate din anticele encausturi. Chipuri văzute la noi, căci expoziţia cuprinde şi motive româneşti, costumele ţărăncuţelor noastre, ne apar astfel într-o ciudată transpunere a cărei realitate se îndepărtează de noi până ajunge de nerecunoscut. Figurile împrumută o carură romană foarte accentuată, în care linia urmăreşte mental modele clasice, după cum o „bluză românească” este de-a dreptul un motiv pompeian, în care roşul caracteristic al picturii antice se întretaie în fine arabescuri pe griul preferat al pictorului.

Dar indiferent de temele inspiraţiei sale, dl. Campigli a reuşit să întrunească în expoziţia aceasta lucrări ce nu se vor uita uşor. În simplificările compoziţiilor sale este o linie de o înţelegere atât de sintetică, încât pictura izbuteşte să fie plină de sens chiar şi atunci când nu are aerul. Ea este constructiv gândita, deopotrivă cât şi pictural. Şi nu e desigur cel mai mic merit al acestui artist, acela de a izbuti să impresioneze ca un colorist cu toată simplitatea elementară a gamei sale, restrânsa la trei-patru culori de

tonuri îndulcite, şi la acorduri simple în care intensitatea nu este căutată. E însă în acest colorit o armonie clară şi candid simţită, care îşi găseşte rezonanţe imediate în ochii celor ce o privesc.

PORTRETUL FRANCEZ ÎN DESEN ŞI GRAVURĂ

Acum vreo cincisprezece ani, în sălile de sus ale Muzeului Ivalinderu – unde dl. Steriadi păstrează cu gelozie ciudatele colecţii strânse la întâmplare de răposatul Iancu Kalinderu, Societatea „Graphica" a d-lor J. Steriadi şi Fischer-Galaţi – răposată astăzi şi ea – a organizat cea dintâi expoziţie la noi a portretului francez în gravură. Încercarea nu a fost lipsită de valoare, cu tot caracterul atât de special al exponatelor. Cu lucrări provenite mai ales din bogata colecţie de gravuri a drului Cantacuzino, şi cu alte împrumuturi tot din ţară, s-au putut înfăţişa atunci, în exemplare de bună calitate, exemple din mai toţi artiştii francezi care au ilustrat această delicată şi preţioasă artă.

Acum vreo şapte-opt ani a mai fost un prilej când portretul francez a putut fi admirat la noi, de data aceasta numai în lucrări de artişti moderni, la Expoziţia Desenului francez din secolele XIX şi XX, organizată la Muzeul Toma Stelian. Portretul nu constituia în acea expoziţie o temă specială; dar se puteau vedea piese destul de numeroase în acest gen, datorate unor artişti ca David, Ingres, Delacroix, Corot, Puvis de Chavannes, Hippolyte Flandrin, De gas, Cezanne şi mulţi alţii.

O nouă expoziţie, organizată tot de Muzeul Toma Stelian, cu concursul Muzeului Luvru şi al Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Naţionale din Paris, vine acum să ne dea o sinteză a acestei arte atât de specific franceză, aşa cum s-a manifestat ea din secolul al XVI-lea până astăzi, în desen cât şi în gravură.

O temă mai interesantă, prin continuitatea pe care o prezintă şi prin perfecţia operelor la care se referă, nici nu

s-ar putea imagina. Limitându-se la proporţii reduse şi insistând asupra unui element psihologic şi moral, care trece dincolo de interesul pur formal al artei, portretul e pentru arta franceză ceea ce a fost idealizarea chipului omenesc pentru arta greacă de odinioară, sau ceea ce este fluida armonie a formelor, îmbrăcând un conţinut de individualitate umană, pentru arta italiană a Renaşterii.

Începând din secolul al XIV-lea – când pictura italiană nu ajunsese încă la portretul propriu-zis, mulţumindu-se cu o reprezentare mai mult convenţională a omului, bazată pe elemente de iconografie generică – pictura franceză, prin portrete cum este acela al regelui Ioan al II-lea, de la Luvru, îşi manifesta tendinţa ei marcată către caracterizarea precisă a figurii omeneşti şi către interpretarea ei psihologică, dusă până la scrutarea amănuntului.

În pictură, în miniatură, mai apoi în desen şi gravură, genul acesta de reprezentare a omului a dobândit repede o adevărată preponderenţă în arta franceză care apare de la început ca o artă umanistă. Un umanism nu însă în sensul celui italian, care era ca un fel de elogiu al omului ideal, împodobit cu reminiscenţe clasice şi aspirând către frumuseţea de erou sau de zeu. De o esenţă mai nordică, umanismul artei franceze s-a referit întotdeauna la omul real, pe care artiştii I-au înnobilat cu calităţi de graţie şi eleganţă, fără a-l desprinde însă din propria-i individualitate şi a încerca să-i transforme în simbol. Omul concret din Eseurile lui Montaigne, sau din Cugetările lui Pascal, omul de societate şi omul moral din Vieţile lui Brantome sau din Maximele lui La Rochefoucauld se regăseşte în aceste portrete, pe care o lungă serie de artişti, unii rămaşi anonimi, le-au zugrăvit cu un talent mai întotdeauna excelent.

Expoziţia de la Muzeul Toma Stelian ne dă, într-un chip sumar, dar într-o agreabilă alcătuire, istoria acestei

portretistici – artă şi în acelaşi timp analiză pătrunzătoare a psihologiei şi realităţii omeneşti franceze. În lucrările expuse, ne este amintită întreaga suită a portretului francez din secolul al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea, de la anonimii din secolul al XVI-lea, care roiesc în jurul lui François Clouet – din nefericire nu găsim nimic de mâna acestuia în expoziţie – până la Dumoustier şi Nanteuil, artişti de seamă din secolul al le-a, din care ni se dă câte o lucrare, până la Le Brun, Rigaud şi Largillière, portretiştii epocii celei mai fastuoase de la Versailles, apoi până la Watteau, mai puţin portretist decât desenator de graţii, până la Boucher, Nattier, Tocque, La Tour, Gabriel de Saint-Aubin, Nicolas Cochin, Greuze şi d-na Vigee Lebrun, sau până la artişti călători în Orient, ca Leprince şi Liotard, cei din urmă având o legătură şi cu lumea românească. La acestea se adaugă şi un număr de desene moderne, de artişti ca Prud hon, Girodet, Gerard, Ingres, Hippolyte Flandrin, Chasseriau, Cârpeaux, Constantin Guys, Bonnat, Degas, Manet, Cezanne, Pissarro etc., lucrări dintre care unele au mai fost văzute şi la Expoziţia de acum şapte ani, tot la Muzeul Toma Stelian.

N-ar fi fost rău, desigur, dacă în această prezentare rezumativă ar fi fost scoase mai mult în evidenţă unele momente ale portretisticii franceze, sau unii artişti mai de seamă. Secolul al XVI-lea, de pildă, atât de însemnat pentru această artă, sau portretişti ca Nanteuil şi La Tour – fără a mai vorbi de un Perroneau, cu totul omis din cadrul expoziţiei – s-ar fi cuvenit poate să fie mai stăruitor reprezentaţi; după cum un loc mai larg ar fi prins bine şi pentru desenul modernilor, pentru un Ingres în primul rând, ca şi pentru câţiva artişti ce vin după el. Dar în cadrul restrâns al expoziţiei, a fost desigur greu să se stăruiască mai mult, organizatorii preferând să dea, în cele vreo sută de lucrări prezentate, un tablou cât mai complet şi mai variat al genului de artă pe care îl ilustrau.

O completare preţioasă o aduc, de altfel, gravurile care alternează în expoziţie cu desenele. În cele vreo şaptezeci, optzeci de planşe, alese cu multă grijă, se întâlnesc aproape toate numele de seamă ale acestei arte, atât de înfloritoare altă dată – de la un Geoffroy Tory sau Jacques Prévost, portretişti ai lui Francisc I, până la un Thomas de Leu, un Nanteuil sau un Edelinck, ca să nu citez decât unele din numele mai mari care se întâlnesc în expoziţie. La rând cu aceştia sunt înfăţişaţi şi modernii, mai sporadic şi mai fugar, întrunind însă exemple variate şi interesante, care merg de la subtilele acquatorte ale unui Ingres, până la litografiile incisive şi spirituale ale lui Toulouse-Lautrec.

Să notez, în sfârşit – pentru că poate fi şi un exemplu – grija scrupuloasă cu care e redactat catalogul expoziţiei, lucrare bine ordonată şi documentată, datorată d-lor Lemoisne şi Rouches de la Paris, în colaborare cu dl. Alphonse Dupront.

CONCHISTADORII LUI VĂZOUEZ DÍAZ

Dialog în faţă unui portret. L-am văzut pe Vázquez Díaz lucrând, şi l-am ascultat comentându-şi propria lui operă, cu un dublu simţ critic, acela al privitorului străin şi acela al creatorului… Vi se pare prea lung braţul acesta?” mă întreba el, în faţa unei figuri la care lucra de câtăva vreme cu oarecare nelinişte că nu va izbuti să confere mai multă expresivitate modelului, care nu avea deloc… Mi se pare normal”, am răspuns, uitându-mă la proporţiile figurii ce începuse să dobândească monumentalitate şi schiţa un gest amplu, elocvent prin sine însuşi. „Adevărul e – mi-a spus el – că omul acesta are braţe scurte, prea scurte pentru un asemenea gest, iar faţa lui blajină este prea ştearsă pentru a se lăsa portretizată”. Neliniştea pictorului se concentra asupra figurii aceleia rotunde şi cumsecade, care i se împotrivea prin lipsa ei de calităţi plastice, chinuindu-l în strădania lui de a face un portret, depăşind

totodată modelul. Aceeaşi faţă o văzusem nu cu mult înainte, pe aceeaşi pânză, dar din profil, iar acum o vedeam mai mişcată, întoarsă spre privitor şi captând în trăsăturile ei un joc de lumini şi umbre, care-i dădeau mai mult caracter şi mai multă vigoare. „Poate că omul n-o să se recunoască în tabloul acesta ca-ntr-o oglindă – mi-a spus el – dar fac tot ce pot pentru a se recunoaşte aşa cum ar trebui să fie, ca trup şi ca suflet, în ipostaza lui cea mai bună. Şi în timp ce-şi strângea penelurile, privirea extraordinar de mobilă şi inteligentă a pictorului s-a oprit din nou, absorbită şi preocupată, asupra pânzei încă umedă de culori, care-i provoca atâta frământare.

Portretistul. Zurijarân. El Greco. Arta lui Vázquez Díaz, portretist şi pictor de figuri, poate fi definită prin acest scurt dialog şi prin concluzia formulată de

[*Madrid, 1950 – 1951*?] *Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului*.

el asupra muncii sale. Concepţia lui depăşeşte adesea modestele calităţi ale unui model în aparenţă prea comun. Penelul său amplifică formele, căutând o structură solidă, pentru a înălţa până la ideea de corporalitate umbra omenească, îndeobşte debilă şi prezumtuos încremenită sub ochii artistului. Pictorul îşi priveşte modelul nu cu preocuparea servilă de a reda fidel formele sale meschine sau greoaie, ci ca un vizionar care caută în materialitatea inexpresivă a corpului ideea care I-a generat şi spiritul care ar trebui să-i însufleţească într-o realizare perfectă. Astfel portretul este şi „asemănător” şi neasemănător; destul de asemănător pentru ca modelul să aibă satisfacţia vanitoasă de a-şi recunoaşte chipul în liniile şi formele viguros trasate de pictor; dar în acelaşi timp, depăşind cu mult mărunta realitate care I-a inspirat, foarte aproape de spiritul sau de caracterul pe care artistul izbuteşte să-i descopere şi să-i accentueze în ceea ce se ascunde dincolo de acele forme imperfecte, sau de o expresie fugară, ivită

în treacăt pe chipul modelului.

De aici rezultă înclinaţia pictorului către portretul reprezentativ, sau portretul imaginar, care-i îngăduie să-şi realizeze cu mai multă profunzime şi libertate viziunea lui concentrată asupra spiritului şi semnificaţiei simbolice sau monumentale a corpului omenesc. De aici, privirea lui pătrunzătoare asupra chipurilor celor mai variate, pentru a descoperi trăsăturile sociale sau naţionale, ceea ce este permanent şi adânc în formele pieritoare şi uneori în aparenţă vulgare ale atâtor modele ce s-au perindat pe sub ochii lui. Şi tot de aici, studiul său aprofundat şi afecţiunea lui pentru maeştri ca Zurbarán sau El Greco, care au lăsat o amprentă atât de puternică în spiritul şi concepţia artistului. Zurbarán, maestrul auster, exemplul rigorii şi al voinţei disciplinate în mijlocul barocului spaniol; vizionarul unei forme care, prin severitatea ei, prin simplificarea arhitecturală, prin structurile sale reduse la esenţial, ajunge aproape la concepţia cubismului. Un cubism ca geometrie a formei şi spiritului, aşa cum îl întâlnim în epocile eroice ale artei, sub dalta euclidiană a unui Policlet, sau sub penelul unui Piero della Francesca sau al unui Bramante, pictori şi arhitecţi, artişti care gândeau formele în volume şi volumele în cifre. El Greco, alt vizionar, vizionarul spiritului, al cărui penel aprinde în privirile cavalerilor săi o flacără misterioasă şi zugrăveşte pe chipurile descărnate exaltarea sufletului care îndemna veacul spre eroism şi sfinţenie. În aceşti doi pictori – unul compatriot al artistului, bătând aceleaşi drumuri pe care le-a cunoscut Vázquez Díaz în copilăria şi tinereţa lui; celălalt un străin care, ca nimeni altul, a ştiut să scruteze şi să intuiască adâncurile sufletului spaniol – şi-a găsit pictorul nostru precursorii şi maeştrii săi exemplari, în puternica-i năzuinţă de a exprima cu penelul ceea ce este profund şi permanent în chipul şi spiritul spaniol.

Vázquez Díaz, pictorul naţiunii. Vázquez Díaz a fost

de la început pictorul naţiunii şi al măreţelor fapte spaniole, încă de la figurile de toreadori, de intelectuali sau de oameni din popor, pe care le zugrăvea în tinereţe, impunându-le o forţă de expresie obţinută din simplitatea sau asprimea figurilor, din accentul caracteristic al trăsăturilor şi din acea concentrare a privirilor uimitor de voluntare, ce par să emane dintr-un fond implacabil şi se impun dominându-l pe privitor. Străduinţa lui de a reprezenta în figurile pictate specificul naţiunii I-a dus mai târziu la conceperea acelor fresce grandioase de la La Râbida, unde cu aceeaşi simplitate şi aceeaşi preocupare de a-şi construi formele arhitectonic, şi de a exprima în ele nu numai concretul, ci şi ideea şi spiritul, el a ilustrat istoria descoperirii Americii şi eroica aventură a Spaniei în lumea nouă. În frescele acestea viziunea artistului nu s-a oprit – cum ar fi fost simplu – asupra anecdoticului sau a „ilustrativului”. Concepţia lui se concentrează încă o dată în figura umană, gravă şi solemnă, şi într-o compoziţie ritmică, lentă, care ajunge aproape la hieratism, înălţând gestul, atitudinile şi sensul fiecărei scene până la simbolic. Caracteristice sunt chiar titlurile date de pictor acestor fresce: *Navigatorul şi călugărul*; *Cugetarea Navigatorului*; *Convorbirile*; *Eroicii fii ai oraşelor Paloş şi Moguer; Plecarea corăbiilor*. Niciun nume, nicio aluzie mai precisă la faptele consemnate de cronică sau legendă. Istoria văzută doar în gloria ei, în simbolul ei, în idee.

Conchistadorii, l cdro de Alvarado. Aceeaşi năzuinţă I-a făcut să conceapă mai târziu seria de portrete ale Conchistadorilor, începută cu ani în urmă. Penelul pictorului găseşte în aceste figuri resursele unei libertăţi de imaginaţie care-i favorizează concentrarea asupra ideii sau a formei. Iconografia tradiţională, nesigură şi uneori convenţională, îi îngăduie să creeze prin propria lui intuiţie acele figuri, care se impun uneori prin trăsăturile viguros concepute, alteori prin interpretarea spirituală sau

înălţarea figurilor până la monumental şi simbolic.

Portretul cel mai vechi din această serie, pictat în 1936, şi care se află acum la Palatul Guvernamental al Republicii Salvador, este acela al conchistadorului Pedro de Alvarado. Figura cruntului oştean, al cărui nume evocă printr-o stelă de sânge faimoasa Noapte Tristă a spaniolilor lui Hernán Cortés, priveşte în portret cu o forţă concretă şi o expresie tăioasă, care dau aproape senzaţia unei prezenţe vii, agresivă şi neliniştitoare. Faţa prelungă şi îngustă, cu fruntea bombată şi accentuată de o lumină violentă, este aceea a războinicului hotărât, care nu cunoaşte alt gând decât să-şi lovească duşmanul şi să-şi impună voinţa. Ochii sunt cruzi, gura brutală şi senzuală, nasul coroiat ca ciocul unei păsări de pradă. Pictorul nu insistă asupra altor elemente realiste. Dorinţa lui este să dea un portret eroic, impunător atât prin caracter cât şi prin sugestivitatea a ceea ce e reprezentativ. Figura Conchistadorului se înalţă rigidă, îmbrăcată în oţel şi în scăpărările frânte ale armurii sale.

Atracţia lui Vázquez Díaz pentru armuri! Şi marea lui ştiinţă de a scoate din acele forme strălucitoare efectul plastic şi pictural care dă atâta accent portretelor sale! Uneori această atracţie merge până la paradoxal şi riscat. Nu e, oare, o armură – golită însă de importanţă datorită compoziţiei – până şi în portretul modern al Ducelui de Alba, reprezentat în haine de stradă? Nu e vorba însă de un accesoriu decorativ. Concepţia artistului, prin însăşi esenţa ei, refuză decorativul. Dar armura care îmbracă un corp omenesc, sau armura goală, desenează magnifice forme poliedrice, care nasc spaţiu înălţându-se monumental, şi îi oferă pictorului resurse aproape arhitectonice pentru a defini o figură prin unghiuri şi rotunjimi şi prin structura formei solide, în contrast cu ceea ce este viu şi carnal. Prin această atracţie, Vázquez Díaz se apropie de cubismul pe care l-am amintit – nu

neapărat cubismul parizian al unui Picasso sau Braque, care I-a preocupat pe artistul nostru la începuturile sale, ci acea idee a formei geometrice în uman, de atâtea ori preţuită de renascentiştii italieni şi formulată cu mult înainte de greci. Acest geometrism structural, care este ca o înclinaţie volumetrică în ideea sensibilă a artistului, apare constant în pictura lui Vázquez Díaz, şi nu poate surprinde în portretele sale, cu atât mai puţin în figurile reprezentative ale Conchistadorilor. Şi acele lumini care se încrucişează aprinzând focuri violente pe formele de oţel! N-am să amintesc aici de El Greco şi Tiţian, dar aş putea cred să spun că nimeni nu ştie astăzi să îmbrace un corp omenesc în armură şi să-i picteze cu forţa şi măiestria acestui artist.

Hernán Cortés. Al doilea portret al seriei datează din 1937: marea figură ecvestră a lui Hernán Cortés (2, 80 X 2, 60), expusă anul trecut la Expoziţia Naţională de Bele-arte de la Madrid. N-a existat poate între operele ieşite de sub penelul acestui artist lucrare mai mult discutată, şi nici mai puţină înţelegere faţă de arta voluntară şi de formele decise imaginate de pictor. Publicul, obişnuit cu un realism uşor accesibil şi cu o artă îndulcită de jocuri coloristice şi luxul de accesorii în compoziţie, s-a lovit de nuditatea formală şi de rigorismul concepţiei, care apropie această pictură de sculptură şi de arta monumentală.

Într-un peisaj cu culmi şi cu depărtări învăluite în ceţuri subţiri şi umbre crepusculare, apare figura oşteanului călare, îmbrăcat tot în armură, detaşându-se uriaş în austera singurătate. Un gest amplu, de o perfectă plasticitate, impresionant prin forţa lui şi prin îndrăzneaţa linie a compoziţiei, constituie o aluzie simbolică la semnificaţia figurii. Braţul războinicului e ridicat pentru a lovi cu spada cea mare, care se desenează pe cer ca o interminabilă diagonală de oţel. Pe această înclinaţie a diagonalei este construită întreaga compoziţie, pentru a da

figurii mişcare, acel dinamism conţinut în imobilitate, propriu sculpturalului şi monumentalului. Vázquez Díaz, a cărui artă asociază întotdeauna sensibilul cu cerebralul, urmăreşte în această lucrare un joc plastic care i-a ispitit pe artiştii Renaşterii, revenind în pictură de fiecare dată când un creator încearcă să depăşească realitatea prin mijloace stilistice. Nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi de amintirea figurilor ecvestre ale lui Velázquez. Modernul nu este realist, lugura personajului său, profilată aproape hieratic pe cer, este mai mult sau mai puţin un portret; este *ideea* acestuia, proiectată în dimensiuni spaţiale şi ridicată până la funcţia ei simbolică. Gestul avântat al Conchistadorului nu este motivat prin nimic realist. Privirea lui intensă, tăioasă la rândul ei ca o spadă, nu e aţintită asupra nici unui obiect precis. În pustietatea peisajului nu apare alt element concret, în afară doar de o lespede aluzivă, în primul plan, cu figura unui idol sau rege aztec. Pe cer, un fuior subţire de nori orizontali contrastează cu diagonala compoziţiei. La fiecare tuşă de penel pictorul s-a gândit la elementele stilistice ale picturii sale. Hernán Cortés este aproape un monument ecvestru, imaginat pe culmile sălbatice ale pământului aztec.

Jiménez de Quesada. Foarte apropiat ca dată de aceste lucrări este un alt portret, acela al lui Jiménez de Quesada, aflat astăzi la Legaţia spaniolă din Bogotá. Nu-l cunosc decât din fotografie. Nu pot vorbi despre calităţile sale coloristice. Dar îmi ajunge această imagine redusă, în alb, griuri şi negru, pentru a-mi da seama de vigoarea penelului, de concentrarea pictorului în limbajul său stilistic şi de intensitatea expresiei. Această faţă gravă, cu privirea absorbită, cu aspre şi nobile trăsături uscăţive, care amintesc de asceticele figuri ale lui El Greco, ar putea fi a unui războinic sau a unui sfânt. Platoşa ce acoperă pieptul personajului nu contrastează cu austeritatea chipului. Pictorul a urmărit să redea sufletul oşteanului şi,

întocmai ca maestrul din Toledo, a ştiut să aprindă flacăra spiritului în toate detaliile picturii, ca şi în tremurul mâinii ce sublinia aceste trăsături. Dar dacă El Greco este o prezenţă îndepărtată care se recunoaşte în expresivitatea operei de faţă, stilul picturii e diferit de acela al maestrului din Toledo, revelând cu putere cea mai bună factură a lui Vázquez Díaz. Capul războinicului frapează printr-o modelare hotărâtă, printr-un anumit geometrism în structura formelor, şi prin tuşele impulsive lăsate de penelul artistului. Acea umbră puternică de pe tâmpla cavalerului, ce pare ca o aripă în jurul frunţii, se revelează ca o tăietură adâncă într-o materie plastică. Pictură „făcută cu barda", ar fi spus Bourdelle, aşa cum a mai spus şi despre alte opere ale artistului, făcute în tinereţe. Plasticitate care apare întotdeauna în tablourile acestui pictor şi sugerează străduinţa artistului de a da opere complete, modelându-şi formele nu numai în materia culorilor, ci şi într-un spaţiu imaginar, construindu-le uneori într-o armătură perfectă, ca un sculptor, ca un arhitect. Acest Jiménez de Quesada, care poate fi războinic sau poate fi un sfânt, este o capodoperă. Vázquez Díaz a atins în această figură, cu simplitate, cu gravitate, acele limite ale artei sale care fac din el, şi nu numai în prezent, un mare portretist.

Cele (lonă portrete ale lui Francisco Pizarro. Tabloul cel mai recent din această galerie, figura conchistadorului din Perú, Francisco Pizarro, îşi are istoria lui, care aproape că îi conferă o dublă personalitate şi dovedeşte complexele exigenţe ale pictorului în preocuparea sa artistică. Am cunoscut acest tablou, pe aceeaşi pânză, într-o concepţie şi o compoziţie cu totul diferită de aceea în care apare astăzi, în forma lui definitivă. De dimensiuni mai mari, aşa cum îl imaginase artistul cu mult înainte, în 1937, când a început să-i picteze, Pizarro iniţial apărea cu toată statura, sprijinindu-şi o mână pe marea lui spadă şi ţinând în

cealaltă bastonul de conducător. Capul, cu expresie vulturească şi cu o barbă mare albă, privea întors ca şi în tabloul de astăzi, dar modelat cu mai puţin realism, părând chipul unui războinic fabulos, învăluit în aureola vitejiilor şi în albul acelei bărbi imperiale. Culorile strălucitoare – roşu şi galben – ale panaşului de pe coif, puneau o notă fantastică, ce dădea figurii aproape aspectul unul personaj mitologic. Era un Pizarro de legendă, ceva între erou, împărat şi patriarh, iar figura lui împodobită cu acele pene stranii, evoca tărâmuri sălbatice, unde oamenii se supuneau magiei culorilor, invocându-şi zeii în limbajul păsărilor. Dar acest cap de un puternic caracter nu avea nimic imaginar. Urmărind în gând cea mai veridică figură a eroului său, pictorul descoperise într-o zi un model care i s-a părut a fi chiar Pizarro însuşi. Umbra aventurosului Căpitan se afla alături de el în tramvai. Artistul n-a putut rezista ispitei, şi s-a adresat bătrânului, explicându-i dorinţa lui de a-l lua drept model pentru Pizarro al său. „Păi nu v-aţi înşelat prea tare, domnule pictor – a răspuns omul – Nu sunt Pizarro, dar sunt din aceeaşi provincie cu el şi chiar din Trujillo”. Intuiţia artistului se dovedea încă o dată miraculos de exactă. Iată-l pe Pizarro bătrân, cu profilul lui vulturesc, cu faţa latră şi osoasă, cu barba albă de împărat. Pictorului nu-i mai rămânea decât să interpreteze modelul şi să-i adauge acea aureolă nedefinită de eroic şi fabulos.

Aşa am văzut această pictură foarte de curând. Pictorul venise în faţa pânzei pentru a-i da ultimele tuşe, iar eu mă pregăteam să scriu articolul de faţă, când ideea artistului s-a schimbat dintr-odată, iar bătrânul Pizarro a suferit o metamorfoză neaşteptată. Peste pânza abandonată într-un colţ al atelierului trecuseră doisprezece ani. Iar doisprezece ani nu trec fără să aducă o schimbare în gândirea şi în gustul unui artist. M-am întors într-o zi ca să-i văd pe bătrânul Pizarro în noua lui

formă, oarecum neliniştit, aşa cum te duci să vezi un prieten care a trecut printr-o încercare grea. Da, încercarea fusese dură. Fără niciun menajament faţă de concepţia iniţială, pictorul modificase aproape întreaga înfăţişare a eroului. Pânza fusese micşorată. Conchistadorul nu mai apărea cu statura întreagă, ci doar ca bust, la fel cu figura lui Pedro de Alvarado. Schimbatăerşi poziţia. Personajul nu mai ostenta bastonul de comandant, ci îşi sprijinea mâna, în mănuşa de războinic, pe o masă, alături de o mască incasă, care cu galbenul ei constituia singura pată de culoare vie în tablou. Dispăruse şi strălucitoarea eşarfă de căpitan, care tăia de-a curmezişul pieptul oşteanului. Panaşul coifului era discret, iar culorile se topeau în tonuri stinse de roşu şi violet, armonizate cu fondul întunecat al picturii. Era figura unui grav şi bătrân oştean, a cărui privirelimpede, puţin obosită, lăsa să se întrevadă conducătorul cu o severă şi impunătoare voinţă. Pictorul se preocupase mai ales de expresia realistă a acelei figuri şi îşi pusese toată priceperea pentru a scoate relieful şi jocurile de lumini şi reflexe colorate ale armurii. Pictura îşi pierduse elementele surprinzătoare care zgândăreau imaginaţia dar, concentrată şi sobră, câştigase mult în vigoare şi realism.

Mi se pare interesant acest dublu aspect al aceleiaşi opere. Un portret

— Real sau imaginar – nu este atât chipul modelului, cât acela al pictorului însuşi. Iar în acest Pizarro de acum – încă neterminat – Vázquez Díaz se reflectă aşa cum e astăzi, în profunzimea şi în arta sa de deplină maturitate.

SALONUL CELOR UNSPREZECE

SAU EUGENIO ŞI DEMONUL SĂU59

Este oare îngerul sau demonul lui (unde există îngeri există şi demoni) cel care îl îndeamnă în fiecare an pe Don Eugenio să deschidă cu solemnitate acest Salon al celor Unsprezece, care, prin har şi multiplicare, a ajuns al celor

Optzeci şi opt, sau cam aşa ceva? Am uitat expoziţiile din anii anteriori. Fiecare cu steaua sa, fixă sau fugară. Aici nu există limite, nu există timp. Vreau să fiu mai explicit. Aici lumea încetează să se mai mişte şi este doar câteodată tridimensională. Lămpile sunt sori înăuntrul unor aştri mari, care abia de încap în prăvălia unui negustor de pânzeturi. Sfincşii nemiloşi muşcă pământul cu cozile lor de şarpe, în timp ce un cap de Cristos priveşte trist de pe pânză, cu fruntea despicată de presupusele-i plete. O casă cu multe etaje arde în flăcări, dar în stradă răsună doar strigătul unei femei care fuge în cămaşă (probabil e noapte) cu pruncul la piept. Este îngerul? Este demonul? S-a prăbuşit un castel în mii de frânturi. Lespezi vinete, imponderabile, nemateriale. Grădina Balafria doarme mistică, iluminată doar de o eclipsă de soare. Ceasul s-a oprit la unsprezece fără douăzeci fix, pentru că alături de el nu se află o inimă (ci doar forma ei neverosimilă), iar dedesubt înoată un peşte într-un acvariu gol şi prea mic. Femeia aceea despuiată nu are nici braţe, nici cap. Ne-o închipuim frumoasă, în faţa ferestrei deschise spre mare. Este îngerul? Este demonul? Un nor pluteşte deasupra Escorialului, fără a fi ameninţător. Iar un diplomat mititel, pieptănat ireproşabil, deţine o mulţime de secrete în codul său cifrat.

Mă simt bine în acest Salon, unde arta şi-a pierdut gravitatea ei clasică şi este doar levitaţie în absurdul poetic şi în ireal. Eram sătul de Salonul celor Unsprezece Mii, unde cunoscători savanţi (şi uneori câte un tânăr timid), sau domni cu decoraţii şi de o anumită vârstă, explicau fermecătoarelor lor însoţitoare

Publicat în Cuadernos Jiispano americanos, Madrid, martie – aprilie, 19 o0. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.

regulile perspectivei, meritul vreunui artist neîntrecut în imitarea naturii moarte, sau remarcau cu o

surprinzătoare luciditate trăsăturile care denotă în tablouri urma vechilor maeştri şi respectul pentru tradiţie.

Dar n-am găsit un răspuns la inocenta mea întrebare: este îngerul sau demonul lui Don Eugenio cel care tulbură spiritul oraşului cu aceste năluci uimitoare ce abia încap în subsolul de la Biosca? Cineva, lângă mine, îmi suflă la ureche:

— Asta e pictură abstractă.

— Ce neghiobie! Cum poate să fie abstractă pictura?

— Da, da – insistă celălalt – acum totul este abstract. Uită-te la poezia care se scrie. Nimănui nu-i mai pasă de natură. Cine mai vrea să-i comunice cititorului nobile sentimente în cuvinte clare? Totul îşi pierde ponderea. Poetul gândeşte *printre* cuvinte, imaginile lui – dacă există – sunt *idei* care rămân misterioase şi uneori se volatilizează în simple sunete.

Mă uit la Don Eugenio, care însoţeşte afabil o doamnă frumoasă prin faţa tablourilor lui Zabaleta. Mâna lui schiţează prin aer câteva semne misterioase, în timp ce cuvinte pe care nu le aud traduc pe scurt doamnei gestul explicativ al amfitrionului. Doamna încuviinţează din cap. Iar sorii aceia strălucesc dementi, fiecare în steaua lui. Unul dintre ei zăboveşte nepăsător pe mâna unei vânzătoare. Ne aflăm în *Rue de Rivoli*. Alături, în faţa unui tablou de Tapies, o tânără priveşte stăruitor alt astru, mai mic, căzut în fundul apelor. Fata pare mişcată şi-i mijeşte o lacrimă de compătimire. Aici aştrii se prăbuşesc. Ce păcat de lumina atât de frumoasă! Trece un domn cu oarecare gravitate. Aştrii nu-l interesează. Se uită la sfincşii verzi ai lui Pong. Încruntă sprâncenele nedumerit. Cercetează pe îndelete detaliile. Ridică din umeri şi porneşte să caute alte tablouri mari rezonabile. La câţiva paşi, un alt domn cu o înfăţişare tolerantă contemplă într-o pictură de Cuixart figura tristă a lui Cristos. Descoperă în josul imaginii inscripţia scâlciată MAASCRO şi se îndepărtează

îngrozit. Don Eugenio e aşezat într-un fotoliu. Se odihneşte şi-i priveşte pe vizitatori. Ochii lui, întotdeauna vigilenţi, se amuză privind, niţel zâmbitori, niţel maliţioşi. Eu tot n-am găsit încă răspuns la întrebarea mea. Mulţimea sporeşte. Acum nu mai e loc liber în faţa nici unui tablou. Trebuie să mă apropii şi eu. îl las pe Don Eugenio cu misterul lui, şi mă îndrept către ceasul acela oprit înainte de vreme.

Torres Garda. Acest barcelonez din Montevideo merită tot respectul. Este bunicul multor pictori, mai ales catalani. Tablourile sale, acum întunecate de vreme şi de verniuri, vor fi fost mai luminoase când le-a pictat artistul. Este o lecţie. Pictorul trebuie să-şi vadă culoarea nu numai în prospeţimea ei, ci şi în viitor. Formele au şi ele prezent şi viitor. Unele surprind la-nceput prin răzvrătirea sau confuzia lor şocantă. Pictorul îşi are poate justificările sale. Nu este înţeles. Dar timpul trece şi lucrurile se limpezesc. Ajunge să înţeleagă până şi insul cel mai greoi şi mai refractar la inovaţii. Iar atunci, asupra artistului cu prea puţină originalitate se cerne o ameninţare: tocmai aceea a unei înţelegeri prea limpezi. Aceste *Ramblas* cenuşii ale lui Torres Garda, în care abundă orologiile oprite, sticlele cu licori şi ceştile de cafea mai mari decât un tramvai, se numesc astăzi „simultaneism”. Titlul este prin sine însuşi un simbol al caducităţii. Pictorul avea să abandoneze această cale pentru altele mai hazardate. A rămas de la el o vorbă frumoasă, scrisă în 1919: „Artistul ignoră obiectul”. Dar şi în privinţa aceasta Torres Garda venea puţin prea târziu. Începutul îl făcuse înaintea lui, şi cu alte rezultate, Picasso, care părăsise cafenelele Barcelonei pentru cele din Paris.

Joan Mir». Obiectul. Obsesia pictorului şi obsesia tuturor. Dacă aş putea scăpa de obiect, ar fi ca şi cum aş scăpa de mine însumi. Ce vacanţă salutară, dar care mi-e interzisă! Joan Miro, fără să-şi piardă speranţa, încearcă această aventură şi este astăzi un maestru universal al

artei abstracte. Picasso de asemenea. Ce iluzie! Obiectul rămâne întotdeauna în noi, chiar când este un număr. Arhitectul lucrează cu cifre, şi încă n-am văzut casă să fie cu adevărat o abstracţie. Cum ar putea fi pictorul şi mai abstract? Priviţi. O urmă de sanda în nisip. Nişte ochi răutăcioşi care ne urmăresc din pata aceea colorată, ca din adâncul unui coşmar. Umbre furişe trec grotesc pe un câmp roşcat, ca pe un fel de plajă privită prin lentile colorate. Iar cercul acesta, cu un punct în mijloc, este imaginea a mii de cercuri văzute şi concrete. Artă abstractă. Unde să întâlneşti absenţa perpetuă, locul liber între închisoarea spaţiului şi închisoarea lucrurilor? Cum să simţi că te afli acolo unde nu eşti, sau să pleci către alte meleaguri mai libere sub acelaşi acoperiş al lumii? Joan Miro eludează obiectul, dar în tatonarea lui meditată rămâne amintirea, şi uneori umbra formei văzute şi de neînlăturat.

Salvador Dalí. Iată imaginea impresionantă a unui nor înaripat; în fund, arhitectura Escorialului pe un sol desenat ca o tablă de şah, iar într-un colţ, figura accesorie a unui diplomat, legată poate printr-o aluzie de nor sau de Escorial. Salvador Dalí a comunicat că tabloul este neterminat. Nu putem şti ce anume lipseşte din el. Dar nu cred că într-o versiune viitoare pictorul ar şterge acel nor maiestuos, şi nici că măruntul personaj ar dobândi proporţii mai mari. Iar cum în tablourile lui Dalí compoziţia are întotdeauna rolul primordial, putem considera această operă, deşi neterminată, drept definitivă. O judecăm în concepţia ei. Dalí este un artist atât de scrupulos, atât de dornic de perfecţiune, ca şi cei din Renaştere. În forma ei cea mai bună, arta lui ar trebui să implice *existenţa* şi *acţiunea*. Folosesc aceste cuvinte ale lui Herrera, pentru că artistul însuşi se referă în tabloul său la Escorial. „Unde este existenţă şi acţiune – spune arhitectul – este îmbinarea lor” (donde hay ser y obrar, hay el conjuncto de

ambos). Herrera numeşte această îmbinare „plenitudine”, şi adaugă o definiţie atât de completă şi de frumos rotunjită, ca o volută din templul Escorialului:

„Plenitudinea în lucruri (care este opusă vacuităţii) cere să se îmbrăţişeze extremele existenţei şi acţiunii în toate; iar principiul acesta este vădit – pr*in sine însuşi,* căci negându-l, va urma totala distrugere a oricărei armonii şi corespondenţe plenare din întreaga natură”. În faţa imaginii norului conceput de Dalí trebuie să meditezi la acest principiu. Şi la existenţa şi acţiunea unui artist care se joacă atât de dezinvolt cu propria-i imaginaţie şi cu resursele capricioase ale tehnicii şi artei sale.

(iiţiliotti Zanini. Să lăsăm însă deoparte pedanteria. Iată un arhitect, pictor şi poet, ale cărui opere stau alături de cele ale lui Dalí. Este adevărat că imaginile lui nu sunt exact ceea ce cer eu de la poezie. Poate nici de la pictură. Dar ce contează? îmi ajunge să visez în faţa lor, chiar dacă visul acesta îmi aminteşte de altul, mult mai vechi, când credeam că rostul lumii era să facă omul fericit. Zanini este din Trento, aproape un veneţian. Iar tablourile sale sunt scăldate în acelaşi aer pe care l-au respirat vechii maeştri, de la Jacopo Bellini până la Canaletto. Lagune verzi, case pe apă, câte o insulă care seamănă cu San Giorgio Maggiore, şi campanile ca nişte săgeţi îndreptate spre cer. Nici ţipenie. Abia dacă se zăreşte o femeie minusculă care coteşte după colţ, cu umbrela în mina. Un cal se apropie paşnic de ţărm. Un copac încovoiat îşi priveşte umbra în apele moarte. Zanini învăluie totul într-o ceaţă subţire, întocmai ca un visător. Şi multe arhitecturi între cer şi mare. Dar de ce descriu oare aceste tablouri şi nu spun nimic despre ele? Ce naiba, eram critic, ba chiar şi istoric de artă! De ce nu-mi exercit acum critica mea acerbă asupra pictorului? Poate pentru că mă odihnesc. Iar Zanini se odihneşte şi el, cu penelul în mina. Îmi amintesc de reflexele unei case roşii, cu pergola ei, oglindite în apă.

Pomii se uitau toată ziua pe fereastră. Nu era nimic care să nu fie clar. Unele corpuri tremurau în liniştea lor, de fericire. Când vom porni într-o nouă călătorie?

Rafacl Zabaleta. În faţa tablourilor lui Zanini n-am dat de demonul lui Don Eugenio. Desigur că italianul a fost atins de aripa îngerului, fapt care I-a făcut atât de sensibil pe Don Eugenio. Mă întorc în sala cealaltă, unde se înghesuie lumea, iar îngerii se încrucişează cu demonii. Mă opresc în faţa tablourilor lui Zabaleta. Aici sorii ard înăuntrul stelelor, iar o prăvălie de pânzeturi, cu vânzătorâi şi clienţii ei este orbitoare, ca o viziune magică, scăpărând de lumini şi culori. Zabaleta e plin de imaginaţie, dar priveşte cu intensitate obiectele. Aglomerează tuşele de penel până ce acoperă toată pânza cu imagini mari şi mici. Densitatea picturii sale nu lasă nici cel mai infim spaţiu liber, dar ordinea este perfectă şi pictorul domină prin raţiune instinctul impulsiv al mâinii. Aş prefera parcă uneori mai puţină ordine, mai puţin echilibru ostentativ, care merge până la simetria perfectă şi până la un vag aer de respect academic. Aş prefera, de asemenea, mai puţină densitate, ca să pot respira în faţa tabloului şi să apreciez mai bine graţia unei figuri sau strălucirea unei culori. Dar o ştiu: un artist ajuns la măiestrie nu se prea interesează de preferinţele izolate. Şi apoi, densitatea este totodată bogăţie. Ea a fost întotdeauna un viciu sau o virtute spaniolă. Marele suflu al Renaşterii n-a fost întretăiat aici de stilul plateresc? Iar marele Baroc n-a cunoscut excesele gustului churrigueresc? A existat însă şi simplitatea intensă şi impunătoare a unui Zurbarán. Au toate acestea vreo legătură cu Zabaleta? Evident. Pentru că Zurbarán umbla cu un soare aprins în palmă.

Juan Ponş. Este timpul, cred, să mă apropii de sfincşii verzi ai lui Ponc. Nu ştiu ce atracţie misterioasă exercită aceste tablouri asupra privitorilor, care se îngrămădesc în

faţa lor cu o preferinţă înfiorată, dar irezistibilă. Este un caz de psihanaliză. Pon9 excită toate pornirile acelui om al cavernelor care sălăşluieşte în noi. Monştrii lui sunt fabuloşi, dar cruzimea lor idilică poartă o amprentă de duioşie. Iată această făptură scheletică, asemenea unui Pan scăpat din mormânt. Ţine în mână un flaut subţire. Are să cânte, iar în jurul lui au şi început să se deschidă corole de floarea soarelui, înfiorate de o mistică emoţie. Un animal nemaivăzut, cu cap de balaur şi antene de fluture, se apropie hipnotizat. Alt monstru savurează deliciile unei digestii provizorii. În jurul lui, efemere urme de paşi omeneşti. O pasăre-femeie tronează enigmatică pe un dâmb. Lupii îi fac o serenadă. Totul este scăldat într-un mister teluric, înfiorător şi totodată pueril, pe care arta I-a mai cunoscut în gurile de balaur de pe streşini şi în capiteluri de vechi catedrale. De ce vă îngroziţi, domnule? Nu vă place misterul? Muntele, cu ochiul său vorace? Copacul acesta care-şi ţine umbra de mină? Balena în racursiu, cu ancora ei? Pe mine mă încântă umorul grotesc al acestui pictor faţă de seriozitatea dumneavoastră, care faceţi o figură de copil speriat. Şi sunt îndrăgostit de acest drăgălaş Caliban, care se ridică graţios pe picioarele lui de lut, ra nasul ca o banană şi cu acel soare aprins pe obrazul lui nocturn. Un taur timp şi genezic se uită la el. Şi luaţi bine seama: înmuguresc primii copaci din lume, străduindu-se să înflorească.

Modesto Cuixarl. Cuixart este un simbolist. Nu dau acestui cuvânt vreo semnificaţie istorică sau estetică, ci doar una psihologică. Vreau să spun că pictorul gândeşte în simboluri şi că simboluri sunt, în modul său de a vedea, până şi obiectele concrete, care le-ar putea inspira altor pictori tablouri de natură moartă. De aceea Cuixart îşi caută instinctiv motivele în simboluri gata formulate grafic. Unele tablouri din expoziţia aceasta denotă studierea picturii romanice catalane, sau a simbolisticii

medievale din codice cu miniaturi sau din hărţi geografice. Preferinţe, desigur, momentane. Cuixart poate întâlni mâine elemente tot atât de interesante în hieroglifele egiptene, sau în simbolistica şi mai complicată şi mai misterioasă a copiilor. De aici rezultă caracterul pronunţat intelectual al tablourilor acestui pictor. Dar sensibilitatea lui? N-avem însă suficiente elemente pentru a o aprecia. Poate că nu îi lipseşte, dar trebuie să aşteptăm creaţii viitoare, care să reveleze ceea ce ne rămâne încă necunoscut.

Antonio Tapies. Atenţie, acum. Ne apropiem de un mag al acestei expoziţii: Antonio Tapies. Un mag subtil, care ne poartă între pictură şi poezie; care ştie să aprindă stalactite de lumini ca într-o peşteră fermecată; sau să ne cufunde în grădini adormite în fundul apelor. Câteodată rosteşte cuvinte doar de el înţelese, ca *Parafaragamus*, şi atunci se produce o eclipsă de soare, cad luceferi în apă, se deschid ochii frunzişurilor, iar plante transparente îşi întind corolele uriaşe înspre cornul lunii, care despică subţire fermecatul cer vioriu. Este greu să vorbeşti despre pictura acestui artist, când lumea lui e scăldată în atâta poezie. Poezia este foarte aproape de pictură, dar poate fi şi duşmana ei. Tapies se află încă parcă într-un vis, iar penelul lui atinge uşor, foarte uşor, materia concretă a culorilor sale. Uneori este atras de proiecţii fantastice de lumini, care se deschid conic, ca pe o scenă străbătută de reflectoare şi iradiaţii. Alteori totul este învăluit într-o penumbră misterioasă, unde nu-şi are locul nici omul, nkd nimic care nu este vis. Aceste pânze vrăjite sunt lipsite de *materie* picturală. Îmi plac mult. Dar dacă ar trebui să mă pronunţ în vederea unui premiu, i-aş decerna pictorului, pentru pânza sa *Jardân de Balafra*, premiul de poezie.

Santiago Padros şi Oriol Bohigas. În aceeaşi sală, o stelă memorială evocă figura poetului Juan Maragall. Arhitectul Oriol Bohigas s-a asociat pentru această lucrare

cu mozaicarul Santiago Padros. Colaborarea s-a dovedit fericită. Proporţiile şi simplitatea arhitecturii sunt în ton cu materia pietrei şi cu liniile calme ale figurii în mozaic. Stilul lui Padros apare şi în alte lucrări, de proporţii mai mari şi cu intenţie monumentală. Un Lorenzo de Medici aminteşte de Italia florentină şi de vechii mozaicari care-şi îngemănau operele cu piatra aurită a monumentelor din oraşe. Unde îşi va plasa însă maestrul Padros mozaicurile, în oraşele noastre de acum, în care arhitecţii nu mai cunosc decât betonul cenuşiu?

Jorge de Orteiza. Şi sculptura. O reprezintă Jorge de Orteiza, cu câteva lucrări de o execuţie îngrijită şi în materiale foarte variate. Forme umane, întrezărite în fiinţa lor genezică, sau în ductile variaţii plasmatice, care tind mai mult către ideea plastică decât către real. Aş vrea să pot spune că această cale e bună, că sculptorul poate privi nu numai suprafaţa corpurilor (fiinţe sau obiecte), ci şi interiorul lor, misteriosul imbold către formă. Dar tocmai aceste forme, aceste goluri de lumină sau de umbră în materie, aceste capete mici, abia embrionare, aceste membre vagi care tind să se desprindă de nedefinit către existenţa lumii reale, le-am văzut de curând la Paris, într-o impunătoare expoziţie a englezului Moore. Şi atunci îmi retrag spusele. Prefer să închei cu o altă afirmaţie, mai potrivită în cazul de faţă: în artă orice intenţie poate fi bună, cu condiţia să fie originală.

Ies de la expoziţie fără să fi lămurit enigma care m-a preocupat de la început în faţa acestor opere. Este oare îngerul sau demonul – un demon zeflemist şi academic – cel care a trezit atâta curiozitate şi atrage atâta lume în subsolul expoziţiei? Dau din întâmplare peste o „glosă” a lui Eugenio d’Ors, care ar putea eventual să ne furnizeze un indiciu. Filosoful vorbeşte despre acel om cumsecade care, acum vreo sută de ani în Elveţia, i-a făcut pe contemporanii lui să caşte de plictiseală, cu o lucrare

intitulată angelic: *întru Inocenţa*, *Seriozitatea şi Nobleţea veacului şi patriei mele*. Iar replica filosofului modern (care se poate aplica astăzi artei) este că, pentru a evita ineficacitatea, „trebuie să strecori în aceste trei calităţi, altele trei: un pic de viclenie, o fărâmă de glumă şi un dram de cuminţenie. Şi de asemenea, să te ridici dincolo de veac şi de patrie”. Preţioase cuvinte şi curat orsiane. Ar fi la locul lor pe frontispiciul Academiei Brève, care se profilează, nu chiar atât de vremelnică x, în spiritul timpului şi al artei noi.

LIONELLO VENTURI

Articolul asupra domnului G. Petraşcu, pe care îl publicăm în acest număr, aduce pentru prima oară numele Domnului Lionello Venturi într-o revistă românească 60. Pentru aceia care urmăresc însă studiile erudite de istorie şi critică a artei, numele acesta nu e nou. El reprezintă una din personalităţile cele mai de seamă ale ştiinţei italiene şi o înaltă autoritate în critica modernă a artei.

Continuator al marii şcoli de istorie a artei creată de părintele său, ilustrul profesor Adolfo Venturi, şi creator el însuşi de metode şi sinteze noi în cercetarea artei, dl. Lionello Venturi a fost multă vreme profesor la Universitatea din Torino, organizator şi director de muzee în Italia şi, împreună cu Adolfo Venturi, director al importantei reviste l’Arte de la Torino. Erudit de cea mai solidă şi multiplă formaţie, scriitor de talent şi om de gust, temperament cu înclinaţii teoretice, dl. Lionello Venturi şi-a desfăşurat activitatea atât în domeniul studiilor istorice, cât şi în acela al esteticii şi al criticii de artă.

Ca istoric a publicat câteva lucrări de capitală importanţă. Citez dintre ele opera devenită clasică asupra *Originilor picturii veneţiene*, tipărită în italiană în 1907, şi monumentala lucrare despre *Giorgione şi giorgionismul*, apărută în italiană în 1913. A mai publicat de asemenea

studii însemnate asupra *Colecţiei Gualâno* (ediţie italiană în 1926) şi asupra *Picturilor italiene din America* (ediţie italiană în 1930; ediţie engleză în 3 volume în 1933).

Cercetările sale asupra picturii veneţiene şi asupra lui Giorgione erau nu numai studii de erudiţie, ci şi de ascuţită pătrundere critică, deschizând perspective largi de interpretare a artei Renaşterii şi ducând, prin unele consecinţe, până la formulări teoretice noi şi până la contactul cu arta modernă.

Teoreticianul se iveşte însă, în înţelesul larg al cuvântului, în lucrările ulterioare: *Critica şi arta lui Leonardo da Vinci* (ediţie italiană 1919), *Gustul primitivilor* (ediţie italiană 1926), *Critica de artă în timpul Renaşterii* (ediţie franceză 1928), *Pretexte de critică* (ediţie italiană 1929). O metodă nouă de critică este formulată treptat în aceste lucrări, metodă care îmbină punctele de vedere ale esteticii moderne cu acelea ale istoriei artei. Este destul de puţin cunoscută, dacă nu cu totul ignorată la noi, aprinsa dezbatere ce s-a desfăşurat în critica italiană cam între 1911 şi 1922 asupra aşa-zisei teorii a „purei vizibilităţi". Născută ca urmare a teoriilor estetice formulate în Germania de Konrad Fiedler şi de Wolflin, această teorie, de fapt mai mult o tendinţă metodologică a criticii plastice, şi-a găsit susţinătorul hotărât în Benedetto Croce, şi justificarea cea mai amplă în *Estetica* acestuia. Elementele vizuale ale operei de artă plastică (linie, formă, culoare, etc.) erau ridicate prin ea pe primul plan al judecăţii estetice şi considerate drept singurele în stare să ducă la criterii de înţelegere şi de valorificare critică. Subordonarea, sau chiar ignorarea oricărui conţinut în opera de artă, reducerea acesteia prin analiza scrupuloasă numai la elementele ei pur formale, aveau să ducă, în estetica crociană, la „pura vizibilitate", aşa cum principii asemănătoare duceau în critica literară a Abatelui Bremond la teoria „poeziei pure".

Intervenţia Domnului Lionello Venturi în această dezbatere radicală a avut caracterul unei temperări şi al unui corectiv. Fără a respinge întru totul criteriul „purei vizibilităţi”, în care domnia sa nu vede o estetică, ci mai degrabă o metodă provizorie de aproximaţie critică, dl. Venturi a adus în lumină şi o altă metodă oarecum contrarie, aceea a experienţei istorice în critica de artă. Căci studiul atent arată într-adevăr cum normelor estetice absolute li se opune variabilitatea gustului estetic. Această variabilitate este legată nu de elementele formale, ci de conceptul mai complex al viziunii personale a artistului, şi de însuşi conţinutul subiectiv al operei de artă. Critica nu poate fi nici justă, nici completă dacă se restrânge doar la unul din aceste puncte de vedere; ea trebuie să se mulţumească cu relativismul ei congenital şi să concilieze în analizele ei amândouă aceste criterii, care ne pot da prin corectare reciprocă o judecată mai exactă şi mai justificată.

Cele patru cărţi pe care le-am amintit mai sus, tipărite după 1919, sunt toate demonstraţii şi justificări ale acestei atitudini teoretice. Ele au dat loc la un gen întreg de cercetări aplicate asupra istoriei artei, privind istoria gustului estetic însuşi. Rezultatele acestor cercetări n-au întârziat să se îndrepte şi asupra artei moderne, îndeosebi asupra studiului picturii franceze din secolul al XIX-lea, în privinţa căreia dl. Lionello Venturi este poate astăzi autoritatea cea mai de seamă. Strămutat de câţiva ani la Paris, colaborând la toate revistele mari de artă, ţinând cursuri şi conferinţe foarte apreciate la diverse universităţi din Europa şi America, domnia sa a dat la iveală în ultimul timp studii definitive asupra artei franceze. Este de ajuns să citǎm cele două volume mari despre Cezanne, apărute în ediţie franceză în 1936, operă care poate constitui modelul acestui gen de lucrări. O *Istorie a criticii de artă* i se datorează de asemenea (apărută în engleză în 1936), iar

în prezent domnia sa pregăteşte o vastă lucrare de sinteză asupra întregii picturi franceze din secolul al XIX-lea.

Toate aceste date sunt suficiente, credem, pentru a pune în lumină importanţa articolului asupra pictorului Petraşcu, pe care îl publicăm în revista noastră. Expoziţia de anul trecut de la Paris ne-a adus acest avantaj de a înlesni unui critic ca dl. Venturi să descopere arta domnului Petraşcu. Articolul său este pornit dintr-un sincer şi spontan entuziasm, pe care am crezut că am face bine îndemnându-l să şi-i concretizeze în scris. Arta domnului Petraşcu primeşte astfel o dovadă de preţuire care nu ne poate fi indiferentă, iar „Gândirea" este recunoscătoare domnului Lionello Venturi pentru cinstea pe care i-o face de a-i deveni colaborator.

ARTA, OBIECTUL, ARTISTUL

Nu există o regulă. De la transcrierea realistă până la incursiunea în idee, totul poate fi obiect de exprimare – cu condiţia ca în centru să existe acel punct extrem de magie care să se poată dezvolta în absurdul creator. Iar dacă este posibil, să trezească prin vreo trăsnaie fecundă reacţia sau dispreţul faţă de „bunul simţ" şi totodată faţă de academism. Atunci vei fi mai sigur că te afli pe drumul cel bun.

*

Căci poetul sau pictorul adevărat nu crede că 1 + 1 = 2, ci dimpotrivă că 2 + 2 = 1.

*

Şi apoi, acum nu mai credem nici într-o lume tridimensională, nici pluridimensională, ci într-o lume fără dimensiuni.

*

Îji

Ba mai mult chiar, citesc în textul unui artist francez: „Noi nu mai credem în sistemul metric". Asta mi se pare

admirabil. Misiunea artistului e să contopească orice sistem, fie şi metric, în fantasmagoric şi fabulos.

*

— Aşadar, pentru pictor nu există realitatea? Lumina? Umbra?… (Aici trebuie să iau un creion şi o foaie de hârtie pentru a explica mai bine un lucru atât de simplu!):

— Iată, aici e fiinţa. Aici, împrejur şi peste tot, e lumina. Înlătură fiinţa. Nu mai e nici lumină… Unde e realitatea?

*

(»

— Nu, prietene. Asta nu e o operă de artă. E prea frumoasă. E un *obiect de artă*.

— Vorbeşti de sculptura asta?

Insula, *Madrid*, *1*5 iul. *1949*. *Traducere din spaniolă după im manuscris din arhiva autorului*.

*

— Cunosc un poet care scrie în fiecare zi câte un sonet ca să-şi purifice stilul, aşa cum Stendhal citea zilnic, în acelaşi scop, câte o pagină din Codul Civil.

— Bun exerciţiu. Dar Stendhal nu era atent decât la economia cuvintelor, nu şi la sensul frazelor. Textele acelea erau pentru el ca nişte sonete.

— Evident. Şi pentru poetul meu la fel. Sonetele acelea sunt ca nişte paragrafe din Codul Civil.

*

Geniul nu este nici realitate, nici irealitate. Este uneori un accident. Aţi citit cartea lui Benvenuto Cellini? Florentinul explică în prima pagină (sau în primele, nu-mi amintesc exact) cum de i s-a întâmplat să iasă genial. Într-o seară, pe când era copil, stând la gura sobei cu tatăl său,

a văzut în foc Salamandra. (Tatăl i-a tras o palmă ca să nu uite clipa aceea). Iar Benvenuto a fost genial. Dar nu ca sculptor, ci ca scriitor, deşi nu a învăţat niciodată să scrie cu mâna lui. „Viaţa" a dictat-o. Dar aceasta a fost opera lui de artă. Sculpturile sale sunt *obiecte de artă*. Şi totuşi meseria asta o învăţase cum trebuie.

*

Prietenul meu Carlos se plimbă solemn pe Strada Mare. Se întâmpla ceva cu el, fără îndoială, căci se uită la lumea din jur ca şi cum ar fi o metaforă zămislită de mintea lui. Remarc o ciudăţenie în îmbrăcăminte şi îl opresc:

— Carlos, ce e cu pata asta mare de cerneală pe haina ta? Carlos îşi priveşte distrat reverul pătat şi răspunde sublim:

— Nu contează. Nu contează decât ceea ce vezi.

Am înţeles că, în ziua aceea, poetul era înveşmântat în Imaculata concepţie.

*

Acum că nu mai sunt profesor de istoria artei, pot să spun adevărul. N-am avut niciodată stimă pentru un sculptor ca Praxitele. Artistul ăsta părea îndrăgostit în mod senzual de fiecare dată când imagina o statuie. Şi evident, în asemenea condiţii opera nu putea să iasă de bun gust.

Unui om ca Goya lucrul acesta nu i s-a întâmplat decât o singură dată în viaţă: atunci când a pictat *Maya desnuda* şi Maya *vestida*. Mi-ar fi greu să spun care din două a ieşit mai prost. În orice caz, celor două *Maya* le prefer *Păunul* şi *Găina moartă*, pe care artistul le-a pictat fără pic de dragoste şi fără „sentiment".

— Oricum, n-o să puteţi nega că cele două *Maya* sunt frumoase.

— Ah, tocmai asta e! Sunt frumoase. Iar asta e mai rău chiar decât senzualitatea… Pe când *Găina moartă* nu este nici frumoasă, nici senzuală… Părere care cred că este valabilă şi pentru Praxitele.

— Aşa încât…

— Nu, nimic! Dumneavoastră vreţi să prelungiţi discuţia pe o pantă alunecoasă. Sunteţi un senzual… Duceţi-vă la Prado să priviţi *Găina moartă*. Asta, cel puţin, o să vă sugereze gustul de după senzualitate.

*

De-a lungul a o sută de pagini de versuri simţi uneori ceva ca o mare silă a omenirii faţă de poezie. Din când în când cuvântul „inimă” ţâşneşte din cerneala neagră. Dar niciun strop de sânge, nicio umbră măcar de ceea ce s-ar putea numi fiinţă vie.

*

* * *

Realizarea „vieţii” în artă, domnule Poet sau Pictor, este mai riscantă decât realizarea „artei” în viaţă. Aceasta din urmă poate fi atinsă printr-o oarecare iscusinţă şi prin darul de a nu fi sincer. Dar sinceritatea „vieţii” în artă? Ce legătură are arta cu sinceritatea?

*

* * *

Culorile, liniile, nu definesc obiectele. Ele aprind doar ideea lor în noi. În tabloul acesta este o lămâie care străluceşte ca un astru. Pictorul a izbutit să redea ceva mai mult decât realitatea. A izbutit să reprezinte negaţia obiectului, negaţia lui incandescentă.

*

Miracolul poeziei: cu un cuvânt întind un cer pe deasupra lumii. Cu o tăcere între cuvinte ating acest cer cu mâinile mele.

*

Iar realitatea obiectului? De ce în tabloul acesta un muzicant cânta la vioară umblând pe acoperiş ca un somnambul, în timp ce în mijlocul străzii pustii, doi îndrăgostiţi zac rigizi în sicriele lor, între două luminări aprinse? Şi de ce este luminarea atât de mare, de parcă ar fi singurul personaj demn de atenţie, în această scenă atât de realistă? Nu mă înşel oare, şi de fapt lipseşte din scena asta tocmai obiectul pe care pictorul a vrut să-i reprezinte?

*

Poetul ar fi obţinut poate mai mult decât pictorul, muindu-şi peniţa în culori invizibile, în sunete, în tăceri şi în cuvinte misterioase, pentru a dezvălui lucruri ce n-au avut niciodată o realitate.

*

— *X*

Dacă vorbeşti despre „lucruri”, apropie-te de ele ca de nişte făpturi vii. Nu le călca în picioare. Nu intra în lanul de grâu cu cizmele. Căci îl strici şi e urât.

*

Lucrurile, lucrurile… Adevărul e că noi nu ne ducem „înspre” lucruri şi nici dincolo de ele. Le străbatem. Nu simţi această rază de lumină care-ţi străbate ochii? Acest gând mare, care nu este al tău, care te învăluie ca un nor, ca o ploaie? Această femeie care te-a luat în umbra ei? Această umbră care te doare în culoarea sângelui tău?… Iar sângele, sângele, ce cuvânt convenţional! vorbim despre el ca şi cum ne-ar curge cu adevărat prin vine, ar fi lichid, şi nu ar fi ziua sau noaptea ce se preschimbă în noi în aşteptare şi uimire; ca şi cum n-ar fi acea fiinţă de necrezut, pe care o caut dintotdeauna şi n-o găsesc, pentru că o port în mine însumi; acest tic-tac al zorilor sau al miezului de noapte, care poate fi soarta sau moartea mea; această femeie (iarăşi) ce se joacă încă cu viaţa ca şi cu

copilăria ei, şi poartă destinul ei sau al meu pe palmele mâinilor sale, cum îşi duc sfintele decapitate aureola…

ARTĂ FĂRĂ *TIMP* ŞI SPAŢIU.

Recenta lucrare a eseistului român, filosof al culturii, Mircea Eliade, *Mitul veşnicei reîntoarceri* (Gallimard, Paris) 61 aduce idei noi despre „omul arhaic" şi despre ceea ce autorul numeşte „revolta împotriva timpului concret, istoric" şi „nostalgia (arhaicului) pentru o reîntoarcere la timpurile mitice ale originilor, la Marele Timp". Este o temă de mare anvergură şi de studiu aprofundat, care a atras comentariul atent al lui Eugenio d'Ors în al său *Glosario*. Nu vreau să revin aici asupra conceptului fundamental al acestei cărţi, ci să mă opresc asupra unui reflex al acestuia, care se proiectează aproape cu puterea unei oglinzi convexe ce măreşte imaginile, asupra ideii contrarii, aceea a timpului concret, istoric, şi asupra urmelor sale în artă şi în modul tradiţional de a considera creaţia.

O frază a lui Mircea Eliade învăluie germenele în multiple reflexii posibile. Ea se referă la filosofia occidentală, care „riscă să se provincializeze", în primul rând închizându-se în propria-i tradiţie şi ignorând, de exemplu, rezolvările date de gândirea orientală; apoi limitându-se la a recunoaşte doar „situaţiile" omului din civilizaţiile istorice, dispreţuind experienţa „primitivului" şi felul său transcendental de a concepe lumea. O „antropologie filosofică", afirmă autorul, I-ar duce pe omul modern să înveţe ceva din valorificările omului presocratic, iar problemele cardinale ale metafizicii s-ar pune în alt fel prin cunoaşterea „ontologiei arhaice".

Aceste afirmaţii câştiga mai multă claritate dacă strămutăm aceiaşi termeni în spaţiul şi timpul artei, şi dacă încercăm să aplicăm conceptul de „ontologie arhaică" la gândirea plastică şi creatoare. Istoricul de artă care caută „originile" s-a obişnuit să descopere că aproape

întreaga creaţie artistică este, în spaţiu, o perpetuă migrare de forme şi soluţii, al căror itinerariu poate fi trasat pe hartă, constituind o adevărată geografie a artei. În mod misterios, curentele se îndreaptă aproape întotdeauna pe aceleaşi constante, de la Nord la Sud, de la Răsărit la Apus. În timp, aceleaşi forme depăşesc de nenumărate ori indiferent ce limită istorică, iar prin elementele lor esenţiale ele duc, prin indermediul folclorului şi al reminiscenţelor ancestrale, până la nebuloase foarte îndepărtate, până la timpul fără cronologie. De unde răsare originea bolţii, care apare ca o formă fără istorie în umile construcţii de lut în India cea plină de enigme şi origini? Cine a inventat forma ogivală, pe care o cunoaştem nu numai din frumoasele catedrale din Île-de-France sau din rămăşiţele de corăbii ale vikingilor, ci şi din ornametele caselor din Transilvania de la sfârşitul neoliticului? Cum să clasifici anumite tipuri de ţesătură, aproape identice prin desen, colorit şi tehnică, întâlnite în covoarele ţărăneşti din Suedia, din România, dar şi de pe teritoriul incaş? Ce să spunem despre desenele boşimanilor din Africa, atât de asemănătoare grafitelor

Publicat în „In*sula-e,* Ma*drid,* 15 *'noiembrie 1949. Traducere din spaniolă după un manuscris din arhiva autorului.*

cu scene de vânătoare preistorice din peşterile Europei? Şi cum să apreciez aceste pestriţe figurine populare din Mallorca, aflate pe masa mea, care, cu un umor poate neintenţionat de autorul lor anonim, evocă fantastici cavaleri, poate orientali, poate indieni, într-o plastică sumară ce se găseşte până în neolitic?

Timpul şi spaţiul în „etnologia" artei se dovedeşte fără graniţe; iar creaţiile fundamentale sau arhetipurile" plastice îşi au aproape întotdeauna rădăcinile într-un fond arhaic, care nu cunoaşte nici epoci, nici geografie. Aşa se

explică nu numai transmiterea constantă a formelor pe căile naturale ale lumii, ci şi reîntoarcerea frecventă a modernilor la formele originare: ieri, arta neagră, azi Peştera din Altamira, mâine – cine ştie? – poate vreo nouă descoperire din India, de la vreun trib african, din Polinezia, sau de la strămoşi necunoscuţi ai restrânsului pământ european încercuit de mări.

Dar dacă în ciuda timpului concret creaţia artistică se reîntoarce mereu la aceeaşi nostalgie a Marelui Timp al originilor, ştiinţa, care continuă să rămână claustrată în vechile metode ale istoriei artei, îşi pierde pe zi ce trece eficacitatea şi autoritatea. Pentru a folosi cuvintele lui Mircea Eliade, această ştiinţă care se adăposteşte încă la umbra Acropolei greceşti, fără să ştie unde ar putea plasa în acest plan restrâns alte acropole, istorice sau neistorice înflorite în lume, rămâne o ştiinţă „provincială”.

Nu de mult, Institutul de artă contemporană din Londra a organizat o expoziţie foarte sugestivă, care concordă întru totul cu reflexiile de mai sus. Sub titlul de „Patruzeci de mii de ani de artă modernă”, s-a putut vedea un ansamblu de capodopere, mărturii ale timpului istoric şi neistoric, care merge de la paleoliticul peşterilor Lascaux şi Lespugue (echivalentele Altamirei), până la artele numite primitive din Africa, America şi Oceania, şi până la opere semnificative ale unor moderni, cum sunt Klee, Miro, Ernst, Picasso, Brâncuşi, Moore, Rouault, Modigliani etc. Priveliştea acestei expoziţii nu-i favorizează poate prea mult pe moderni, mai puţin autentici şi deci mai puţin geniali decât colegii lor de acum patruzeci de mii de ani, sau decât cei de astăzi care-şi mânuiesc cu dexteritate pirogile printre insulele de corali. Dar îi favorizează şi mai puţin pe istoricii de artă care nu cred decât în zeii Olimpului. O nouă ştiinţă a artei se dovedeşte necesară, oarecum asemănătoare cu cea indicată de Mircea Eliade pentru filosofi. Iar dacă această ştiinţă trebuie să fie o

istorie, evoluţia ei va trebui să se proiecteze nu numai în viitor, ci mai ales în acel trecut care, fiind fără timp şi spaţiu, rămâne veşnic actual şi depozitar al unui profund mister al creaţiei.

Note

Prezentul studiu este rodul şederii lui Al. Busuioceanu în Italia între anii 1923 şi 1925, ca membru al Şcolii Române din Roma, unde studiază cu profesorii A. Venturi (Istoria artei italiene), A. Muñoz (Istoria artei bizantine), O. Marucchi (Arheologie creştină), F. Hermanin (Artă medievală), L. Mariani (Artă antică). Studiul constituie lucrarea sa de doctorat, distinsă cu *Magna cum laude*, susţinută la Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti în 1925. Comisia era formată din profesorii Ch. Drouhet, G. Murnu, V. Pârvan, R. Ortiz, I. Bianu. Articolul lui Busuioceanu rămâne până astăzi cel mai important studiu asupra unuia dintre monumentele marcante ale picturii medievale laţiale. Ca atare el reprezintă titlul bibliografic cel mai des utilizat în toate studiile ulterioare asupra acestui subiect. Nu cunoaştem până în momentul de faţă existenţa altei contribuţii monografice asupra frescelor de la S. Urbano. O exegeză ceva mai atentă este aceea a lui G. Matthiae, *Pittura romană del Medioevo*, vol. I, Roma, care urmează în linii mari expunerea lui Busuioceanu.

Studiul lui Busuioceanu este prima monografie completă dedicată operei lui Pietro Cavallini, principalul reprezentant al picturii romane din prerenaştere. El a servit ca lucrare de docenţă, susţinută în 1929 la Facultatea de Litere şi Filosofie din Bucureşti. Comisia era formată din profesorii N. Iorga, I. Andrieşescu, R. Ortiz, G. Murnu, C. Petranu, Al. Tzigara-Samurcaş. Lucrarea este considerată şi azi ca o piatră de temelie a studiilor cavalliniene, şi a fost calificat drept „monografie fundamentală asupra lui Cavallini” (L. Vayer). Acelaşi autor

scrie că „Monografia lui Busuioceanu rămâne şi în zilele noastre un studiu critic mereu actual asupra operei marelui maestru”. În anii care au urmat publicării articolului lui Busuioceanu, scrierile monografice închinate lui Cavallini au cunoscut o mare amploare. Toate ţin însă seama de contribuţia adusă de învăţatul român: P. Toesca, *Storia dell’arte italiana*. *11 Medioevo*, Torino, 1927, p. 981 şi urm. L. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, Roma, 1953; V. Lazarev, *Proishojdenie italianskovo vozrojdeniia*. *I*, *Iskusstvo Protorenessansa*, Moscova, 1956, I, p. 104 şi urm.; F. Sindona, *Pietro Cavallini*, Milano, 1958; P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Milano, 1959 (trad. engleză, Londra, 1960); F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962, p. 165 şi urm.; R. Certel, *Die Frühzeit der italienischen M aferei*, Stuttgart-Berlin-Koln-Mainz, 1966; J. White, *Art and Architecture in Italy*, *1250 – 1400*, Middlesex, 1966, p. 93107; G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, Roma, 1972; S.H. Nordhagen, *Pietro Cavallini og hans stilling innen middelelderens italienske billedkunst*, în „Kunst og Kultur”, 1976, n. 59, p. 77 – 96.

Importanţa prezenţei lui Cimabue la Roma pentru formarea viziunii cavallmiene şi în general a întregii picturi romane a fost susţinută un sfert de veac mai târziu de către R. Longhi, *Giudizio sul Duccento*, în „Proporzioni”, II, 1948, p. 5 şi urm. Influenţa lui Cimabue asupra lui Cavallini va fi accentuată în continuare de către elevii lui Longhi. A se vedea, de exemplu, F. Bologna, La *p*i*ttura i*t*aliana,* cât. şi I *p*i*ttori a*n*gioini a*l*ia c*o*rte d*i *N*a*poli,* 12*66* – 14*14,* e *u*n *nesame dell’arte dell’età f*r*iedericiana,* Roma, 1969, p. 12 şi urm. Această influenţă este însă negată de alţi cercetători. A se vedea, de pildă, G. Matthiae, op. cit., p. 106.

Medalioanele de la Santa Maria Maggiore sunt printre lucrările cele mai discutate ale ultimului sfert de veac din Duccento la Roma.

Ele reprezintă un adevărat inel de legătură între ambianţa romană şi cea assisiană. P. Toesca (II *Medioevo*, p. 1043 şi *Storia dell'arte italiana*, II, II *Trecento*, Torino, 1951, p. 451) le consideră ca aparţinând lui Giotto însuşi în perioada sa de tinereţe. El vede aici semnele îndepărtării acestuia de formulele cimabueşti sub influenţa lui Cavallini. Medalioanele de la Santa Maria Maggiore vor fi discutate ca atare de mai toate studiile dedicate tinereţii lui Giotto, şcolii romane, sau de cele dedicate în mod special lui Cavallini. E. Lavagnino, op. cit., p. 65, le consideră opere ale unui artist anonim legat de şantierul de la Assisi.

5. *Frescele de la San Paolo fuori le mura* au fost studiate recent de către G. Waetzoldt, *Die Kopien des 17 Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien în Rom*, Viena-Munchen, 1964. A se vedea şi J. White, *Pietro Cavallini and the lost Frescoes în S. Paul*, în „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XIX (1956). Studiul lui White încearcă o reconstituire a concepţiei spaţiale în opera lui Cavallini, plecând de la copiile făcute după frescele sale de la San Paolo fuori le mura.

ti. *În intervalul dintre lucrările de la S. Paolo fuori le mura şi cele de la San Pietro* s-a presupus recent că Pietro Cavallini ar fi lucrat la refacerea frescelor de la abaţia din Grottaferrata. Cf. G. Matthiae, *GH affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma, 1970 şi idem *Pietro Cavallini*, cât., p. 55 – 63.

Problema frescelor de la San Francesco a Râpa a rămas în stadiul incert de pe vremea când scria Busuioceanu.

Mozaicul de la San Crisogono a făcut obiectul unor studii succesive. A se vedea G. Matthiae, *Pittura romană del Medioevo*, II, Roma, p. 232; W. Oakeshott, *I mozaici di Roma*, Milano, 1967, p. 278 – 280. F. Bologna, *La pittura italiana*, cât., p. 79 şi 138, şi *I pittori angioini*, cât. p. 104 şi

textul la pl. 11 – 51, consideră panoul cu Fecioara pe tron „o capodoperă încă neînţeleasă", care ar demonstra asimilările din pictura lui Giotto făcute în atelierul lui Cavallini către 1285 – 1290.

O. *Datarea frescelor de la Assisi* beneficiază în studiul lui Busuioceanu de criterii cronologice şi stilistice care-şi menţin şi azi în mare parte valabilitatea. În deceniile care au urmat studiului lui Busuioceanu, datarea frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi avea să fie obiectul multor discuţii. Pentru stadiul actual al problemei şi pentru bibliografia relativă a se vedea C. Brandi, *Sulla cronologia degli affreschi della chiesa superioare di Assisi*, în *Giotto* e il *suo tempo*. *Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto*, Roma, 1971, p 63 – 67;

I. Stoichiţă, *Ucenicia lui Duceio di Buoninsegna*. *Studii* despre *cultura figurativă a secolului al XIII-lea*, Buc. 1976, p. 121 şi urm.; H. Belting, *Die Oberkircke von S. Francesco în Assisi*, Berlin 1977.

Rezervele lui Busuioceanu cu privire la prezenţa activă a lui Cavallini la Assisi apar şi azi ca întemeiate. Problema a fost ulterior mult dezbătută, fără a se putea ajunge în mod cevingător la o demonstraţie contrarie. A se vedea în mod special A. Nicholson, *The Roman School at Assisi*, în „The Art Bulletin", XII, 1930, p. 270 – 300, şi F.J. Mather, The *Isaac Master,* Princeton, 1932. Studiile cele mai recente neagă în general prezenţa lui Cavallini la Assisi (cf. Lavagnino, Matthiae). F. Bologna, La *pittura italiana,* cât. p. 136 – 139, şi I *pittori angioini,* cât., p. 88, presupune un stagiu al artistului la Assisi, chiar dacă recunoaşte că niciuna dintre scenele din biserica superioară nu-i poartă amprenta. Operele romane, însă, observă Bologna, vor resimţi lecţia assisiană: Na*şterea* de la Santa Maria în Trastevere este calchiată, după părerea sa, după scena similară de la Assisi. Afinităţile dintre cele

două scene sunt însă negate de către Matthiae, Pi*etro Ca*v*allini,* cât. p. 85. Recent ipoteza prezenţei lui Cavallini la Assisi a fost din nou susţinută de W. Paeseler (Ca*vallini e Gi*o*tto:* As*petti cronologici,* în Gi*otto* e il *s*u*o tempo,* cât. p. 35 – 44), care îi atribuie lui Cavallini, printre altele, scencle din viaţa lui Isaac. Aceeaşi părere a fost susţinută şi de E. Sindona, *op. cit.,* p. 41, revenind însă asupra ei în II *„Giudizio universale, d*i P*ietro Cavallini. Necessită di* u*n restaura e altri problemi, în* „L'Arte", n. 6, 1969, p. 58 şi urm.

Datarea mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere urmează şi azi, în general, lectura lui de Roşi. Nu au lipsit însă şi tentative de postdatare, care se întemeiază în primul rând pe inversarea succesiunii Santa Maria în Trastevere-Santa Cecilia în Trastevere. Astfel C. Cecchelli, *Santa Maria în Trastevere*, Roma, 1933, p. 39 – 40, datează mozaicurile în prima decadă a sec. al XIV-lea. P. Toesca, *Pietro Cavallini*, Londra, 1960, p. 9, datează *Bunavestire* (pe care o consideră ultima scenă făcută de Cavallini la Santa Maria în Trastevere) după 1300. W. Oakeshott, *The Mozaics of Rome*, Londra, 1967, p. 318 – 326, datează întregul ciclu înspre 1295. Tentativa cea mai complexă a fost făcută de P. Hetherington, *The Mozaics of Pietro Cavallini în Santa Maria în Trastevere*, în „Journal of the Warb. and Court. Inst.", XXXIII (1970), p. 84 – 106. Autorul observă printre altele că veşmântul lui Bertoldo Ştefăneschi din mozaicul votiv se aseamănă cu cel al lui Enrico Scrovegni din Ju*decata d*e *A*p*oi a* lui Giotto de la Capela Scrovegni din 1 adova (e 1305) înscriindu-se astfel în canoanele modei anilor 1300 – 1308. Ne permiteminsa să observăm fragilitatea unei astfel de Justcări cronologice, mai ales că la o considerar mal atentă l *m*odei anilor 1290 – 1300 putem remarca o afinitate mult mai mare a veşmântului lui Ştefăneschi cu acela al sfântului Francisc din anumite scene profane biserica superioară de

la Assisi. G. Matthiae Pi*etro Ca*vallini cât., p. 67 şi urm., considera şi el ipoteza lui P. Hetherington ca iată rămânând la datarea tradiţionala (1291). W. Paeseler, *op. cit.,* susţine la rândul sau o postdatare a mozaicurilor de la Santa Mar în Trastevere, adevărata evoluţie a lui Cavalini fiind marcată, după părerea sa, de succesiunea Santa Cecilia în Trastevere (catee 1290) – Santa Maria în trastevere 1296) – scenele din viaţa lui Isaac de a Assisi.

12 *Despre iconografia Buneivestm de la Santa Maria* în *Trastevere* se poate consulta lucrarea lui F Horb, *Cavallinis Haus der Madonna* Göteborg, 1945. A se vedea şi lui P. Hetherington, *The Mozaics*, cât., p.

Busuioceanu se referă aici la ordinea ico negrafică a mozaicurilor. *Cronologia interna a diferitelor scene* a fost studiată în mod special de V Prandi, *Pietro Cavallini a Santa Maria Z Trastevere*, în „Rivista dell'Instituto Naz. di Archeologia e Storia dell'Arte, 19 o –, p. 282 – 296.

Pentru problemele reprezentării spaţiului în opera lui Cavallini vezi în mode.

T White *Nascita e rinascita dello spazio p rico*, Milano, 1971, p. 50 şi urm., şi G. Matthiae, *Pietro Cavallini*, cât., p. 171 şi urm.

15 *Rabortul Cavallini-Giotto* i-a pasionat multă vreme pe cercetători, fără a se ajunge la concluzii unanim acceptate. Majoritatea specialiştilor înclină către soluţia propusa şi d Busuioceanu. Bibliografia este foarte viteji *sugli esordi di Giotto*, în „La critica d'arte 1937 – M Salmi, *Le origini dell'arte di Giotto*, în „Rassegna d'arte", 1937; C. Gnudi II *Giotto*, Milano, 1958; C.L. Ragghianţi, J «*reorso di Giotto*, în „La critica d'arte, 1969, p 2 şi urm.; P. Venturoli, *Giotto*, în „Stona dell'arte", 1 – 2, 1969, p. 142 şi urm.; M. Gosebueh, *Giotto di Bondone*, Costanza, 19/O, W. Paeseler, *Cavallini e Giotto* cât. xnfluen. a lui Giotto asupra lui Cavallini a fost susţinuta cu tărie de R. Longhi, op. cit., p. 18 şi urm care plasa impactul giottesc în interva dintre

Santa Maria în Trastevere şi Santa Cecilia în Trastevere. Părerea lui Longin e susţinută în continuare de către să-i e G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Milano, 1967; F. Bologna, *La pittura italiana*, cât r, 166 şi urm., şi *I pittori angioim*, cât. p. 11/ şi urm., unde susţine că Pietro Cavallini era deja la curent cu arta lui Giotto (m faza ipoteticelor medalioane de la Santa Maria Maggiore) încă din perioada mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere. Ultimul monograf al lui Cavallini, G. Matthiae, *op. cit* p. 11 şi urm neagă o influenţă hotărâtoare a lui Giotto asupra acestuia, rămânând astfel la părerea exprimata de Busuioceanu. O ipoteză oarecum izolată este cea a lui W. Oakeshott, *The Mozaics* cât *v* 268 care încearcă să atribuie parte clin mozaicurile de la Santa Maria în Trastevere lui Giotto.

l (i. Studiile recente au renunţat toate la atribuirea altor opere din Santa Maria în irastevere lui Cavallini. Observaţiile lui Busuioceanu rămân în general valabile.

17 *Frescele de la Santa Cecilia în Trastevere* sunt în general considerate ca posterioare mozaicurilor de la Santa Maria în Trastevere (a se vedea nota 11). Data cea mai des invocata şi astăzi este anul 1293. Relativ unanima e şi părerea că Pietro Cavallini s-a folosit de colaboratori şi ajutoare la realizarea multora dintre frescele ce decorează biserica. O tentativă atent de identificare a mâinilor a fost făcută de către Conectta Andriola, *Maestranze cavalhniane a S. Cecilia în Trastevere* Ban, 19 & 9. E. Sindona, *ÎI „Giudizio universale*, cât. puDiica graficul zilelor de lucru şi face o atenta analiză tehnică, respingând ipoteza lui E. Lavagnino, op. cit., p. 38, după care Cavallini ar fi folosit aici tehnica encausticu. Nu J; Pse!? te „fi contestarea paternităţii lui Cavallini. Ct. Parronchi, *Attiviăt del „Maestro di S. Cecilia*, „Rivista d'arte", XXI, 1939, p. 193 şi urm.

Raportul Arnolfo di Cambio-Pietro Cavallini a fost

mult discutat de către critica ultimelor decenii, fără a se putea ajunge la coni cluzii definitive. Printre autorii care consideră ca fundamentală influenţa lui Arnolfo asupra lui Cavallini se numără C. Gnudi, *Nicola*, *Arnolfo*, *Lapo*, Florenţa, 1948, p. 109 şi urm.; E. Lavagnino, *Pietro Cavallini*, cât., p. 51, G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 103 şi urm.; R. Jullian, *Arnolfo di Cambio et Pietro Cavallini*, în „Gazette des Beaux-Arts", mai-juin 1959, p. 357 – 371. E. Lavagnino, sprijinindu-se pe mărturia lui Văsari, face tentativa de a-l atribui lui Cavallini o sculptură de gust arnolfian (cf. Îl *crocifisso ligneo della Basilica di S. Paolo*, în „Rivista del Îi. Istituto di Archeologia e storia dell'arte", VIII, 1941, p. 217 – 227). L. Vayer, *L'a ffresco absidale di Pietro Cavallini nella chiesa di S. Maria* în *Aracoeli a Roma*, în „Acta Historiae Artium", 1963, p. 39 – 73, susţine ipoteza unei colaborări (în 1285) între Arnolfo şi Cavallini la realizarea tabernacolului din S. Paolo fuori le mura, pe care stă scris: „Hoc Opus Fecit Arnolfo Cum Suo Socio Petro". Alţi autori se arată sceptici în ceea ce priveşte această influenţă. Cf. E. Sindona, Pi*etro Cavallini* cât., p. 118. Despre activitatea lui Arnolfo în biserica S. Cecilia a se vedea Angiola Maria Romanini, Ar*nolfo di Cambio,* Milano, 1969, p. 75 şi urni.

Frescele de la San Giorgio în Velabro, cu toată starea lor precară (cf. A. Muñoz, *ÎI restauro della Basilica di S. Giorgio al Velabro*, Roma, 1926) sunt în general acceptate ca operă a lui Cavallini. O parte din specialişti înclină să le atribuie însă şcolii cavalliniene: E. Lavagnino, op. cit., p. 61; G. Matthiae, *La pittura* cât., vol. II, p. 213 şi *P. Cavallini*, p. 117 şi urm.

Problema prezenţei lui Cavallini la Neapole este departe de a fi complet elucidată, în pofida proliferării studiilor cavalliniene din ultimele decenii. Ipotezele abundă, dar singurul fapt cert ce se poate desprinde în urma lor este acela al *prezenţei* indubitabile a geniului lui

Cavallini în oraşul angevinilor, o *prezenţă* care astăzi nu se mai sprijină atât pe opere sigure, cât pe influenţa exercitată asupra picturii napoletane. Niciuna din picturile de la începutul secolului al XIV-lea la Neapole nu poate fi atribuită cu certitudine pictorului roman. Această părere, exprimată încă de istoriografii contemporani lui Busuioceanu (Hermanin, Siren), pare a câştiga din nou teren (cf. G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 130). Din această cauză vom face doar o scurtă referire la atribuirile mai recente, ce depăşesc limitele bibliografiei la care a avut acces Busuioceanu. Cele mai importante sunt studiile lui O. Morisani, *Pittura del Trecento a Napoli*, Neapole, 1947 (mai ales p. 18 – 23); E. Lavapnino, op. cit., p. 39 şi urm.; F. Bologna, / *pittori angioini* cât. p. 115 şi urm.; G. Matthiae, *P Cavallini*, p. 127 şi urm. Ipotezele cele mai îndrăzneţe sunt expuse de F. Bologna. El pleacă de la premisa uceniciei cimabueşti a lui Cavallini şi a hotărâtoarei influenţe a lui Giotto asupra sa. Ca atare, Cavallini se va prezenta la Neapole ca purtător al unui mesaj giottesc, terenul fiind deja pregătit de „deschidereacătre Assisi" care se poate constata la Neapole la sfârşitul sec. al XIII-lea (frescele de la S. Salvator Piccolo din Capua). Pe temeiul acestei teorii F. Bologna îi atribuie lui Cavallini, în anii imediat următori sosirii sale la Neapole (1308), frescele din Capela Brancaccio din bis. S. Domenico, unde şi P. Toesca (II *Trecento*, p. 687) văzuse semnele „şcolii lui Cavallini". Aceste fresce nu pot fi decât cu greu asimilate evoluţiei lui Cavallini, aşa cum ne este ea cunoscută prin succesiunea S. Maria în Trastevere

— S. Cecilia în Trastevere – monumentul Acquasparta, reflectând mai degrabă influenţele gioteşti în cultura figurativă din Neapole. Ca atare ipoteza lui F. Bologna a fost primită cu rezerve. Cf. G. Matthiae, op. cit., p. 129 – 130; P. Hetherington, recenzie la F. Bologna,

pittori angioini cât., în „The Burlington Magazine", aug. 1972, p. 561 – 562. Pentru alte atribuiri cavalliniene pe teritoriul napoletan a se vedea lista din F. Bologna, *op. cit.,* p. 145 n. 153.

Santa Maria Donnaregina. Critica recentă concordă în linii mari cu analiza făcută de Busuioceanu frescelor de la S. Maria Donnaregina. Acestea au fost restaurate între timp de două ori: în 1934 (cf. G. Chierici, *ÎI restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina*, Neapole, 1934) şi în 1952 – 1953. Intervenţia mai multor artişti la decorarea biserici a ieşit astfel şi mai mult în evidenţă. Părţile asupra cărora specialiştii s-au oprit cu mai multă atenţie, considerându-le de Cavallini, sunt cele reprezentând apostoli şi profeţi (v. de pildă

Sindona, *ÎI* „Gi*udizio universale"* cât., p. 18; G. Matthiae, P. Ca*vallini,* p. 132). Printre puţinii critici care exclud complet participarea lui Cavallini la realizarea ciclului mural de la S. Maria Donnaregina se numără F. Bologna, *op. cit.* p. 132 şi urm. Pentru a explica giottismul evident al frescelor de la S. Domenico, pe care le atribuie lui Cavallini (v. nota anterioară) în anii imediat următori lui 1308, el atribuie frescele de la S. Maria Donnaregina unui „întârziat" şi anume lui Filippo Rusuti. Ipoteza se susţine cu greu, mai ales din motive cronologice: în 1308 se ştie că Rusuti pleacă în Franţa, an după care nu mai e menţionat în documentele italiene. Nu există nicio mărturie în legătură cu o eventuală călătorie a sa la Neapole. F. Bologna presupune că Rusuti s-ar fi înapoiat în 1318 la Roma, unde ar fi terminat mozaicul faţadei de la Santa Maria Maggiore, după care a plecat la Neapole pentru a picta frescele de la S. Maria Donnaregina. Ipoteza nu a întrunit adeziunea criticii. G. Matthiae, *op. cit.,* o consideră forţată („macchinosa") şi continuă să atribuie figurile de apostoli şi profeţi cercului din imediata apropiere a lui Cavallini.

Pentru mozaicurile faţadei de la S. Paolo fuori le mura vezi Waetzold, op. cit., p. 55 şi Matthiae, *P. Cavallini*, p. 139 – 142.

Pentru activitatea şcolii lui Cavallini la S. Maria în Aracoeli vezi P. Cellini, *Di fra Guglielmo e di Arnolfo*, în „Bolletino d'arte, XL 1955, nr. 3, p. 226 şi urm., şi L. \ ayer, op. cit.

24 *Frescele din Sala Notarilor a Palatului Comunal din Perugia* au fost recent studiate de L. Bellosi, *La Sala dei Isotai. Marino da Perugia e un ante quem per il „problema di Assisi"* În *Per M. Cionini Visam. Scntti amici*, vol. I, 1977, P22 – 55 (frescele sunt flatate 1296 – 1297 şi reflecta influenţa ciclului frescelor din nava bisericii superioare de la Assisi).

25. *Monumentul cardinalului Acquasparta din Santa Maria* în *Aracoeli* este opera-cheie oploşită de susţinătorii giottismului lui Cavaliim. Astfel în ultimul timp fresca a fost rediscutata ca operă autografă de către F. Bologna I *pitton angioini* cât., p. 117 – 118. Fresca (1303) reprezintă însă probabil momentul conjuncţiei dintre formula cavallinianâ şi cea giottescă. Amintim că în 1300 Giotto se afla la Roma, unde pictează „fresca jubileului din ban Giovanni în Laterano.

Fresca reprezentând Arborele lui Ieseu a făcut obiectul unor studii importante în ultime e decenii, care au pus în lumină caracterul de excepţie al acestei şcoli în cadrul giottismului. Cf. C. Brandi, *Mostra della pittura nrmnese del Trecento*, Rimini, 1935; C. Vo1 Pc – *La pittura riminese del Trecento*, Milano, 1960.

Picturile pe lemn atribuite lui Cavallini sunt azi, în general, puse sub semnul întrebării, chiar dacă unii cercetători continuă să susţină ipoteza activităţii sale de iconar; cf. F. Zeri, *Un frammento di tavola di Pietro Cavallini*, în *Diari di lavoro*, 2, Torino, 1976, p. 3 – /.

Raportul lui Cavallini cu artabizantină a fost studiat

cu atenţie în ultimii ani. Cf. V Lazarev, op. cit. şi *Storia della pittura bizantină*, Torino, 1967, p. 327 şi urm.; G. Matthiae, *P. Cavallini* cât., p. 27 – 36.

29 *Magister Conxolus* a beneficiat, după publicarea studiului lui Busuioceanu de o atenţie specială din partea specialiştilor; cf. P. loesca, *Storia dell'arte italiana*, *1, 11 Medioevo*, 1°™° 1927 F Bologna, *La pittura italiana detle origini*, Roma, 1962; G. Matthiae, *La pittura romană del Medioevo*, Roma, i96.

30. *Cavallini – Masolino – Masaccio*. Observaţiile lui Busuioceanu privind invenţiile de clarobscur ale lui Cavallini şi caracterul lor anticipator faţă de pictura din Quattrocento au rămas pe deplin valabile. Ele au fost continuate şi amplificate de R. Certel, op. cit., p 187 şi urm. E. Sindona, *ÎI „Giudizio universale"* cât; J.G.P. Hills, *Studies in the Use of Light în Central Italian Painting*. *Ca vallini to Masaccio* (University Ph. D.) Londra, 1976.

31 Acest studiu este continuarea celui de-al doilea apendice al monografiei despre Cavalmi. Busuioceanu este primul autor modern care atrage atenţia asupra importanţei deosebite a frescelor de la S. Maria în Aracoeli în cadrul creaţiei lui Cavallini. O nouă încercare de reconstituire a acestui ciclu a fost propusa cu multă atenţie şi erudiţie de către L V ayer, op. cit. Autorul arată, printre altele, ca Busuioceanu se înşală atunci când îi atribuie, ÎI" Murători identificarea miniaturii de la Modena cu reprezentarea frescei de la Aracoeli. Aceasta miniatură reproduce probabil decoraţia muziva (tot de ambianţă cavallinianâ) a altarului din aceeaşi biserică

Acest studiu încearcă o reevaluare a picturii medievale anterioare „stilului nou". Pentru epoca la care a fost conceput, el reprezintă o tentativă meritorie de narare istorica a evoluţiei sensibilităţii artistice italiene. Este vorba, fără îndoială, despre un text destinat marelui public, şi care urma să facă parte dintr-o prezentare mai

largă a istoriei picturii „primitive, prezentare abandonată apoi, pe cât se pare, de către autor. Teza lui Busuioceanu, aceea a continuităţii ev mediu – prerenaşteres prezintă o dificultate extremă. Cercetările mai recente asupra acestei perioade au abandonat în buna măsură tendinţa de a stabili un lanţ cauzal neîntrerupt care să unească fenomenul artistic preromanic cu cel prerenascentist şi renascentist. Ba mai mult chiar, începând cu studiul crucial al lui R. Longhi (v. bibliografia mai jos) se va insista tot mai mult asupra cezuin existente între pictura de tradiţie medievala şi, i nuovi lumi" din Duccento, perioada în care apar primele personalităţi creatoare din pictura italiană (Guido da Siena, i-o>PP° C i Marcovaldo, Cimabue, Duceio Cavallini şi

— La sfârşitul secolului – Giotto). Un alt punct discutabil al eseului lui Busuioceanu este analiza exclusivă a picturii în frescă şi neglijarea picturii pe lemn care, începând cu secolele XI – XII, va constitui un câmp deosebit de fertil al ideilor artistice novatoare. De asemenea, studiul se centrează asupra zonei de mijloc a Italiei, fără o investigaţie a altor regiuni culturale ale peninsulei (Veneţia etc.). Principalele studii de referinţă de care dispunea Busuioceanu la acea oră, privitoare la pictura medievală italiană sau la cea bizantină în relaţiile ei cu Italia, erau; G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura italiana dai secolo* II *al secolo XVI*, vol. I – III, ed. II, Florenţa, 1886; G. Millet, *Recherches sur Viconographie de Vlivangile*... Paris, 1914; P. Muratoff, *La pittura bizantină*, Roma, 1928; E. Sandberg-Vavală, *La croce dipinta italiana e Viconografia della Passione*, Verona, 1929 (studiu contemporan cu eseul lui Busuioceanu şi, probabil, neconsultat de autor); H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance în Italien*, Berlin, 188.5; P. Toesca, *Storia delv arte italiana*. II *Medioevo*, Torino, 1927; R. Van Marle, *La peinture*

romaine au Moyen-Age. Son developpenient du VIjusqu'à la fin du XIIIe siècle, Strasbourg, 1921; idem, *The Development*

— *Of the Italian Schools of Painting*, Haga, 1923; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, I – V, Milano, 1907; J. Wilpert, *Die rdmische Mosaihen und Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg, 1916 – 1917. Alte lucrări importante de sinteză au apărut după studiul lui Busuioceanu: R. Anthony, *Romanesque Frescoes*, Princeton, 1951;

Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Roma, 1962; L. Coletti, *I Primitivi. I. Dalí arte benedittina a Giotto*, Novarra, 1941; O. Demus, *Byzantine Art in the West*, Londra, 1970; E. T, de Wald, *Italian Painting. 1200 – 1600*, New York, 1961; E.B. Garrison Jr., *Italian Romanesque panel Painting. An Illustrated Index*, Florenţa, 1949; G. Kaftal, *Iconography of Saints în Ţuşcan Painting*, Florenţa, 1952; E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*" în „Dumbarton Oaks Papers", 20 (1966), p. 27 – 48; V. Lazarev, Pr*oishoj* –, de*nie italianskovo vozrojdeniia.* I. *Iskusstvo Protorenessansa,* Moscova, 1956; idem, La *pittura bizantină,* Torino, 1967; R. Longhi, Gi*udizio sul Duccento,* în „Proporzioni", 1948, p. 5 – 54; G. Previtali, La f*ortuna dei primitivi. Dai Văsari ai neoclassici, To*rino, 1964; D.T. Rice, Byza*ntine Painting. The Last Phase, Lo*ndra, 1968; M. Rotili, Orig*ini della pittura italiana, Be*rgamo, 1963; J. White, Art *and Arch*itecture *in Italy, 1250 – 1400, Mi*ddlesex, 1966.

Busuioceanu dispunea la acea oră de studiul lui W. de Grlineisen, *Sainte Marie Antique*, Roma, 1911. Monografia recentă cea mai completă este cea semnată de P. Romanelli – P. Nordhagen, *S. Maria Antiqita*, Roma, 1964.

Busuioceanu putuse consulta următoarele studii asupra frescelor de la San Clemente: J. Mulloly, *St.*

Clement Pope and Martyr and his Basilica în Rome, Roma, 1869; G.B. De Rossi, *I monumenti scoperţi sotto la Basilica di S. Clemente*, în „Bullettino di Archeologia Cristiana, 5J 1870; L. Noian, Th*e Ba*sil*ica o*f

S. Clemente în Rome, Roma, 1910; J. Wilpert, op. cit. Studiile recente cele mai însemnate sunt: E.B. Garrison Jr., *Revision and amendment of the historical evidence for dating the S. Clemente frescoes* în *Studies in the-History of Mediaeval italian Painting*, I, Florenţa, 1953; C.F. Guglielmi, *Roma – S. Clemente*, Bologna, 1966.

Autorul dispunea deja de o bibliografie importantă privitoare la frescele de la Santăngelo în Formis: D. Salazaro, *Gli affreschi di S. Angelo în Formis*, Napoli, 1868 şi 1870; F.X. Kraus, *Die Wandgemălde von S. Angelo în Formis*, în „Jahrbuch d. preuss. Kunstsamr, 1893, p. 3 – 22 şi 84 – 100; P. Parente, La *Ba*sil*ica d*i *S*. An*gelo* în *Formis,* Capua, 1912. La acestea se adaugă o atenţie specială faţă de acest monument de excepţie reflectată în studiile de sinteză citate în bibliografia generală la nota 32 Studiile recente sunt: J. Wettstein, *Sant' Angelo* în *Formis e*t *l*a *peinture medievale e*n *Campagnie,* Geneva, 1960; O. Morisani, Gl*i affreschi d*i *Sant' Angelo* în *Formis,* Napoli, 1962; R. Causa, *Şanţ 'Angelo* în *Formis,* Milano, 1963.

Pentru frescele de la Sant5 Urbano alia

Caffarella a se vedea studiul şi notele relative la p. 237 – 280.

A se vedea nota 34.

Pentru frescele din atriul bazilicii S. Lorenzo a se vedea G. Matthiae, *Pittura Romană del Medioevo*, Roma, 1966.

Pentru „Magister Conxolus" a se vedea nota 2 de la p. 357 a studiului închinat lui Cavallini.

Autorul se referă probabil la următoarele studii: G. Millet, *L'I conographie de l'Evangile* cât; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, 1925; E. Brehier, *Une nouvelle theorie de*

l'histoire de l'art byzantin, în „Journal des savants", 1914, p. 26 – 37 şi 105 – 141.

A. Springer, *Die mittelalterische Kunst în Palermo*, Bonn, 1886; idem, *Die deutsche Kunst im X Jahrh*, în „Westdeutsche Zeitschrift für Gesch. der Kunst", III, 1884, p. 221 şi urm.; Viige, *Eine deutsche Malerschule und die Wende des ersten Jahrtausends*, în „Kritische Studien zur Geschichte der Malerei în Deutschland im X u. XI Jahrh.", Trier, 1891, p. 44 şi urm.; F.X. Kraus, op. cit.; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie meridionale*, Paris, 1904 şi Roma, 1905.

Cele mai importante studii dedicate „mileniului" sunt cu mult posterioare eseului lui Busuioceanu: H. Focillon, *L'An Mii*, Paris, 1952 şi G. Duby, *L'An Mii*, Paris, 1970.

Studiul lui Busuioceanu asupra lui Daniele da Volterra şi-a câştigat locul meritat atât în cadrul exegezelor dedicate artistului (cf. M.L. Mez, *Daniele da Volterra*, Volterra, 1935), cât şi în cadrul studiilor general despre Manierism (cf. G. Briganti, *La Maniera italiana*, Roma-Dresda, 1961), sau în cel al cercetărilor iconografice (cf. L. Reau, *Iconographie de l'art* chrétient. II, Paris, 1957) Pentru problemele Manierismului, văzut ca fenomen de criză a Renaşterii, vezi în mod special A. Hauser, *Der Manierimus*. *Die Krise der Renaissance and der modernen Kunst*, München, 1964.

Vezi S.H. Levie, *Daniele da Volterra e Tintoretto*, în „Arte Veneta", 1954, p. 168 şi urm.

Afinităţile între Daniele da Volterra şi Barocci analizate de Busuioceanu capătă azi o nouă evidenţă, în urma studiilor recente asupra lui Federico Barocci (H. Olsen, *Federico Barocci*. *A Criticai Study în Italian Cinquecento Painting*, Stockholm, 1958; A. Emiliani, G. Bertelă, *Mostra di Federico Barocci*, Bologna, 1975.

Dintre cele nouă opere de El Greco studiate de Busuioceanu, trei se află azi la Muzeul de Artă al R.S.R.: *Închinarea păstorilor*, *Martiriul sfântului Mauriciu* şi

Logodna Fecioarei. Celelalte şase au părăsit ţara odată cu familia regală, locul lor de păstrare actual nefiindu-ne cunoscut. Busuioceanu a reluat prezentarea lucrărilor lui El Greco în partea a II-a a Catalogului picturilor din colecţia regală, volum rămas inedit. Textul catalogului prezintă diferenţe minime faţă de cel prezent. Bibliografia este adusă la zi (1938). După această dată lucrările de specialitate vor repeta în general informaţiile cuprinse în lucrările lui Busuioceanu. Locul de păstrare al picturilor este indicat în continuare a fi cel din 1938 (Sinaia, Bucureşti), literatura mondială consacrându-le ca atare, în notele care urmează vom cita doar titlurile bibliografice ulterioare studiului de faţă, cuprinse şi în catalogul inedit păstrat în arhiva familiei, şi care se referă direct la lucrările respective ale lui El Greco, pe atunci consultabile încă în colecţia regală.

Cf. şi Raymond Escholier, *Greco*, Paris, p. 2; L. Goldscheider, *El Greco*, Londra, pl. 77 – 78 (în culori).

Cf. şi A. Heppner, *Greco-Tentoonstelling te Parijs*, în „Haandblad voor beeldende Kunsten", oct. 1937, p. 298; L. Goldscheider, op. cit., pl. 80.

Cf. şi J. Babelon, *Greco*, în „Gazette des Beaux-Arts", mai iunie, 1937, p. 301 – 302; A. Heppner, op. cit., p. 296 şi 298; R. Escholier, op. cit., p. 111 – 113; *Exhibition of 17-th Century Art în Europe*. *Catalogue*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, nr. 225, p. 96 – 97; *An illustrated Souvenir of the exhibition of 17-th Century Art în Europe*, Royal Academy of Arts, Londra 1938, p. 66; Ellis IC. Waterhouse, *Seventeenth-Century Art în Europe at Burlington House*, în „The Burlington Magazine", ian., 1938, p. 3; H. Granville Fell, *Seventeenth-Century Paintings at the Royal Academy of Arts*, în „The Connoisseur", febr.

p. 60; L. Goldscheider, op. cit., p. 23 – 24 şi pl. 93 – 94.

Actualul loc de păstrare este Galleria Nazionale

d'Arte Antica (Palazzo Barberini), Roma.

Cf. şi R. Escholier, *op. cit.*.. p. 93 şi 99...

Cf. şi L. Goldscheider, op. cit., pl. 147 – 148.

Cf. şi R. Escholier, op. cit., p. 123.

Pentru această lucrare (ca şi pentru *închinarea păstorilor* şi *Logodna Fecioarei*) a se vedea fişa la zi în Stela Russu, *Catalogul Galeriei de artă universală*. II, *Pictura spaniolă*, Bucureşti, 1974, p. 8 – 10.

Cf. şi A. Heppner, op. cit., p. 298 – 299; R. Escholier, op. cit., p. 71 şi 74; L. Goldscheider, op. cit., p. 26 şi pl. 2050.

Cf. şi R. Escholier, op. cit., p. 131 şi 133; L. Goldscheider, op. cit., p. 15 şi pl. 238 (în culori), 240, 241. Această pictură, aşa cum subliniază Busuioceanu, are o însemnătate aparte în cadrul operei lui El Greco. Ca atare, ea este adesea reprodusă în lucrările monografice sau în cele cu un caracter general (vezi de pildă. A. Hauser, II *Manierismo*, Torino, 1964 pl. 305.

Prezentul text a fost prilejuit de prima călătorie în Spania a autorului în 1932. El marchează o dată importantă în activitatea lui Busuioceanu, care era pe cale să devină unul dintre principalii exegeţi ai lui El Greco (cf. *Les tableaux du Greco dans la collection Royale de Roumanie*, în „Gazette des Beaux-Arts", 1934.

P1 – 23; lucrarea cu acelaşi titlu apărută la Bruxelles-Paris, 1937; *El Greco în colecţia regală*, în „Gândirea", XVI, 6, 1937; textul catalogului Expoziţiei El Greco de la Paris, 1937).

Pictorul italian Massimo Campigli (1885 – 1960), căsătorit cu artista română Magdalena.

Rădulescu, deschide în 1935 o expoziţie personală la librăria Hasefer din Bucureşti. Cu această ocazie, o mare parte din lucrările expuse vor trece în colecţiile amatorilor de artă români ţazi la Muzeul de Artă al R.S.R., la Muzeul Colecţiilor de Artă – colecţia Zambaccian – şi în alte

colecţii particulare).

„Salonul celor unsprezece" reprezintă o manifestare de avangardă a artei spaniole, organizată anual de „Academia celor unsprezece", numită şi „Academia Brève de critică de artă" din Madrid, patronată de marele filosof şi scriitor Eugenio d'Ors. Cronica închinată salonului din 1950, an în care Ai. Busuioceanu devine membru al acestei academii, este un text semnificativ în cadrul exegezei plastice. a autorului. Apropierea de pictura contemporană coincide cu o metamorfoză a limbajului critic şi a criteriilor de valoare. Textul este semnificativ şi prin locul final pe care-l ocupă în această carieră exegetică, al cărei debut fusese aşezat sub zodia picturii „primitive" şi a studiilor de erudiţie filologică. O menţiune specială merită aici decantarea precisă a valorilor pe care o operează criticul. Din ambianţa expoziţiei dominată de nume deja celebre înainte de cel de al doilea război mondial (Dalí, Miro), Busuioceanu indică cu siguranţă noile promisiuni ale picturii spaniole şi europene: rândurile dedicate lui Antonio Tapies au fost pe deplin confirmate de cariera strălucită a acestui pictor.

G0. În 1937 Gh. Petraşcu participă alături de alţi artişti români la Expoziţia internaţională de la Paris (v. lista celor 12 lucrări şi alte amănunte în Irina Fortunescu, *Expoziţiile lui Petraşcu*, în „Studii şi cercetări de istoria artei, t. 20, 1973, n. 1, p. 143 – 158). Busuioceanu este organizatorul expoziţiei şi tot el reuşeşte să stârnească interesul lui Lionello Venturi (1885 – 1961), concretizat în articolul criticului italian din „Gândirea", mai 1938, căruia prezentul portret schiţat de Busuioceanu îi servea ca preambul. Textul lui Venturi va fi retipărit ca prefaţă la catalogul expoziţiei lui Petraşcu din 1940 de la sala Dalles.

GI. Lucrarea lui Mircea Eliade intitulată *Le mythe de l'Elevnel vetour* apare în primăvara lui 1949 (ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Paris, Gallimard, 1969).

Sumar

Notă asupra ediţiei 5
Evocare de Ion Frunzeti 7
ARTĂ ROMÂNEASCĂ
Studii, monografii, eseuri despre arta românească veche şi modernă
Andreescu (1936) 29
Iser (1930) 52
Icoanele vechi româneşti (1929) 56
Gravura românească veche după un album recent (1929) 59
Dizertaţii iconografice: 63
Reprezentarea „Nativităţii" în vechea artă creştină şi în pictura românească (1938) Reprezentarea Botezului în vechea artă creştină şi în pictura românească (1932) Reprezentarea Patimilor şi a învierii în vechea artă creştină şi în pictura românească (1928)
Un pictor italian în Bucureşti la sfârşitul secolului al XVIII-lea (1930) 73
Arta românească modernă (1933) 76
Un artist-cetăţean: Ion Negulici (1934) 79
Expoziţia Grigorescu de la Clubul Tinerimii (1938) 80
Euchian (1939) 83
N. Vermont (1936) 85
A. Baltazar (1936) 86
George Petraşcu (1946) 87
De la Grigorescu la pictorii Balcicului (1938) 89
Cronica vieţii artistice româneşti dintre cele două războaie (1922 – 1941: *Cronici de expoziţie*; *discuţii în jurul unor probleme, ale culturii artistice*)
Expoziţia pictorului Băeşu. Un nou sculptor: I. Schmidt (1922) 93
Expoziţia retrospectivă a Ateneului Român. Preambul necesar (1928) 94
Expoziţia Delavrancea-Dona (1928) 96

„Grupul celor patru” (1929) 96
Congresul internaţional al artelor populare (1928). Muzeul de artă naţională (1928)... 100
Arta românească în Olanda (1930) 102
Arhitectura românească de azi (1930) 109
Grupul „Arta nouă” (1932) 114
Tradiţionalism şi avangardă: Expoziţiile Theodorescu-Sion şi Marcel Iancu (19 j2) ... 116
Expoziţiile săptămânii. La Teatrul Ventura: David, Avachian, Şt. Constantinescu, Ţâţâna
Căpitănescu (1932)
Expoziţia „Grupul nostru” (1932) 119
Arta românească în 1932 (1933) 122
Expoziţiile din luna martie (1934) 125
Salonul Oficial. Expoziţia Han-şirato-Tonitza şi R. Iosif (1934) 128
Elena Popea (1934) *32
Schweitzer-Cumpăna (1935) 133
Iser (1935) 135
Expoziţii bucureştene în ianuarie (1935) 137
Theodorescu-Sion (1935) 141
Georg Losvendal (1935) 143
Monumente (1935) 144
Cronica plastică 1935 (1936) 146
Petraşcu (1936) 149
Artele româneşti la Expoziţia Internaţională de la Paris din 1937 (1936) 151
N. Dărăscu (1936) 151
Pictura şi sculptura românească la Expoziţia Internaţională de la Paris (1937). 156
Expoziţii în luna februarie (1938) 159
Grigorescu: O expoziţie care trebuie închisă (1938) 163
Expoziţii: Kimon Loghi, Adina P. Moscu, R. Iosif, Maria 33 rateş Pillat, Céline Emili an

(1938) 1°°

Marius Bunescu (1938) 168

Salonul Oficial şi alte expoziţii (1938) 171

Cronica artei pe 1938 (1939) 173

Asociaţia „Arta” (1939) 175

Expoziţii: Rodica Maniu, Bilţiu-Dăncuş, Claudia Milian (1939) 1/7

Expoziţii: Milita Pătraşcu, Miitzner, Bacalu, Ciucurencu (1939) 179

Urbanism şi arhitectură. N. Grant, Micaela Eleutheriade (1939) 181

Expoziţia „Tinerimea Artistică” 1941 (1941) 183

Ion Jalea (1941) 185

Adam. Bălţatu (1941) 186

Figuri româneşti din istoria şi estetica artelor plastice

188

Odobescu arheolog şi istoric de artă (1934)

Dl. N. Iorga istoric al artei româneşti (1931)

George Balş (1934)

Dogmatism şi relativism estetic. [Despre estetica lui Tudor \ ianu] (1935;

Alegenor. [Dimensiunea estetică a gândirii lui V. Pârvan] (1927) 208

912

Note şi comentarii de Theodor Enescu”.

ARTĂ UNIVERSALĂ

Contribuţii la studiul picturii italiene prerenascentiste – Un ciclu de fresce din secolul al XI-lea: San Urbano alia Caffarella (192, 4) – 37

Pietro Cavallini şi pictura romană în secolele XIII şi XIV (1925)

O miniatură inedită din secolul al XIII-lea reprezentând o operă pierdută a lui Pietro Cavallini (1929)

Pictura italiană înainte de Cimabue (1929)

Studii, cronici şi reflecţii despre aria universală
Daniele da Volterra şi istoria unei teme picturale (1932) 377
Tablourile lui El Greco din colecţia regală a României (1934) 385
Toledo – El Greco (1935) 395
Expoziţia japoneză de la Muzeul Toma Stelian (1932) 399
Massimo Campigli (1932) 400
Portretul francez în desen şi gravură (1938) 401
Conchistadorii lui Vázquez Díaz (1949 – 1950) 403
Salonul celor unsprezece, sau Eugenio şi demonul său (1950) 408
Lionello Venturi (1938) 413
Reflecţii despre artă, obiect, artist (1949) 415
Artă fără timp şi spaţiu (1949) 418
Note şi comentarii de Victor Ieronim Stoichiţă *Indice de nume*

1 C.I. Stăncescu, *Ioan Andreescu*, *„Ut.* şi Arta română”, 1899, nr. 5 – 7 p. 411 – 417.

6 *Exposition d’art roumain moderne*, *k* l’occasion de la XXVII-e Conference de 1 Union inter parlementaire, Bucarest octobre 1931.

de naţiune română; de religie ortodoxă; născut în Bucureşti; corespondent: Andrei Dobrescu (numele tatălui); locuinţa (la data înscrierii, în 1863): în mahalaua Crucea de piatra str. Dudesci nr. 40”. Pentru 1867 – 1868, când şcolarul era în clasa a IV-a, se indica locuinţa în mahalaua Cărămidarii de jos, str. Plugarilor nr. 15 8. N-am putut verifica data naşterii prin chiar actul de naştere al artistului, căci la Arhivele Statului n-am găsit acest act. Dar e probabil că certificatul de studii menţionează data cea exactă, înscrierea la şcoală trebuind să se facă pe baza actului de naştere. Articolul lui Stăncescu, care constituie de altfel izvorul principal de informaţii asupra lui

Andreescu, mai conţine unele erori, pe care va trebui să le îndreptăm la locul lor. Întrucât priveşte biografia lui Andreescu, trebuie să adaug ca unele lămuriri le datorez şi d-nei arh. Sp. Haret, nepoată a artistului, căreia îi aduc aci mulţumirile mele…

1 După informaţiile date de Stăncescu şi după indicaţii de cataloage, se pot cunoaşte numele celor dintâi colecţionari, proprietari ai tablourilor lui Andreescu: Dr. Davilla, dr. Kalinderu, arh. Maimarol, Scarlat Jarca, C. Ştefănescu, ing. G. Cerkez, N. Cerkez, dr. Paul Petrim, Eus. Stătescu, Sp. Dendrino, Xake Ionescu, I. Villacros, Procopie Dumitrescu Iredescu, Zădăriceanu, I. Crătunescu, I. Paraschivescu, Mincov, Pancu (Buzău), Demetria-d (Buzău) ş.a.

V Cât priveşte pictorii în viaţă, se împiedicat

Curentul, Buc., I nr. 9, 19 ianuarie 1928 Gândirea, Buc., IX nr. 3, martie 1929, p. 107 – 109

Gândirea, Cluj, XI nr. 6 – 8, iunie 1931, p. 279 – 285. Notele din subsol aparţin autorului.

1 *L'art populaire en Roumanie*, p. XIII.

1 *Ideile în istoria universală (1900)*

Gândirea, Cluj, XIII nr. 7, noiembrie 1934, p. 301

11. Dat fiind că Andreescu – după ce a absolvit în 1868 gimnaziul Lazăr – a urmat o a cincea clasă la colegiul Sf. Sava, înscrierea sa ia Şcoala de bele-arte nu putea să fi avut loc

1 *Vita S. Urbani Papae et Martyris*, în A. Bosius: *Historia passionis B. Caeciliae Virginis etc*, Roma, 1600, p. 27 – 40. G.B. de Rossi: *Roma sotterranea cristiana*, Roma 1867, vol. I.

'52 – 54 şi 151 – 152. Dom. Gueranger: *Sainte Cecile et la société romaine aux deux premiers siècles*, Paris, 1879, p. 331 – 332 şi 407 – 409. Fioravante-Martinelli în: *Roma ex ethnicasacra*, Roma, 1653, p. 320, redă chiar tradiţia creştină de care se leagă monumentul: „Huiusmodi

fabricam esse illam, quam supra corpora SS. Urbani, aliorumque Martyrum. fecisse B. Armeniam, seu Marmeniam acta martyrum testantur ex pluribus potest argui, adăugind însă „şed hâc non est locus veritatem indagandi".

I *Cod Barb lat 4402*: *Forma della chiesa profanata di S. Urbano Papa primo, posta nel*

Cod Barb lat 4408. Dimensiuni: lat. o, 28 X înalţ. O, 42. Conţine copii ale picturilor. ldin exteriorul spitalului S. Giov. Laterano, 2 – de la S. Giacomo al Coliseo, şi 3 < io % TTrhano alia Caffarella (pl. LI-LXVI). Despre acestea şi despre alte copii din *fe A l* – r – hprini He la Vatican vezi: E. Müntz: *Les sources de l'archeol. chret. dans les bibi. teRotJ* de *Florence et de MUan*, în „Melanges d'arch. et d'hist". (École fr. de Rome) 1888.

DAgincourt: *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti* (trad. Stefano Ticozzi), Prato, 18261828 vol. IV, p. 325 – 326, pl. 94 – 95.

7 C F Rumohr *Italienische Forschungen*, Berlin 182/, 1, p. z/... iaern

8 j! Burckhardt: *Der Cicerone*. Seemann, Leipzig 1910, Voi. II, p. 63 ed. I-a din.

9 C. Schnasse: *Geschichte der Bild. Künste im %Mittelalter*, Düsseldorf, 1871, II, p. 707.

1 G.B. Cavalcaselle şi Crowe: *Storia della pittura în Italia dai sec. Îl al sec. XVI*, Florenţa, 1866, I, p. 89 – 91. Cu unele modificări, şi în ed. engleză şi germană. În ediţia Douglas, Voi. 1, p. 50 – 52.

1 Câteva observaţii stilistice interesante, dar sumare, asupra acestor fresce se găsesc şi în lucrarea recentă a lui Raymond Van Marle: *La peinture romaine au moyen-ăge, son developpement du 6-eme jusqu'à la fin du 13-eme siècle*, Strasburg, Heitz, 1921 p. 118, 133 134,.

146 – 148. Autorul vede în frescele de la Caffarella, ca în toată pictura romană din secolul al XI-lea, mai cu

seamă influenţa şcolii de pictură ottoniene. De altfel, toată cartea păcătuieşte prin exagerarea acestei influenţe pe care, începând din secolul al IX-lea, autorul o. găseşte aproape pretutindeni la Roma.

1 Wilpert, op. cit., II, fig. 485 – 486. Unul din aceste fragmente reprezintă însă o scenă din viaţa sfintei Cecilia.

Stammt also vvie die Fresken der Oberkirche aus dexn

1 Wilpert, *loc. cât*, vol. IV, pl. 191/2, 228/2, 224, 225/1.

2 *Ibid*. pl. 229/2, 227/2, 224.

3 *Ibid*. pl. 229/2.

4 Grüneisen: *Études comparatives*. *Le portrait*. Roma, 1911, p 97 fig 113 – 116

În culori a Mons. Wilpert, pl. 229/1.

5 Cea mai veche Reprezentare cunoscută este în mozaicul lui Sixt al III-lea (sec. \) la S. Maria Maggiore. Vezi Wilpert, pl. 52 – 53.

6 G. Millet explică gestul Mariei cu mâna dreaptă prin iconografia siriană. Era un gest pe care pictorii orientali îl foloseau de obicei în tablourile unde Maria era reprezentată stând în picioare, dar pentru variaţie, i-l atribuiau adesea şi când era aşezată, aşa că se întâlneşte, de pildă, în Bunăvestirea din Evangheliarul de la Rabula, sau în unele picturi capadociene. De la sirieni I-ar fi luat mai târziu şi pictorii occidentali. El poate fi văzut, la Roma, pe cutia de argint a crucii de email care se păstrează la Sancta Sanctorum, din timpul lui Pasquale I (817 – 824); din sec. al X-lea, pe un inel de la British Museum (Dalton, *Caialogue*, nr. 121, pl. 4). G. Millet: *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIVE*, *XVe et XVIe siècles d'après* les *monuments de Mistra*, *de la Macedoine et du Mont Athos*. Paris, 1916. Bibi. des écoles fr. d'Athenes et de Rome, fasc. 109, p. 80.

1 Gruneisen îl observă pentru prima oară în secolul

al VI-lea, în domul de la Parenzo din Istria, apoi din acelaşi secol, la S. Maria Antiqua; op. cit. p. 74.

1 *Loc. cât.*, cap. XVIII – XX; p. 33 şi urm.

1 Matei, 2, 13 – 14.

3 Grüneisen, op. cit., p. 138.

1 Matei, 27, 11 – 31. Marcu, 13, 1 – 20. Luca, 23, 1 – 25. Ioan, 18, 28 – 34; 19, 1 – 16.

7 Luca, 23, 1 – 12.

I Visconti citind greşit Calpurnia acest nume, a clădit pe el o întreagă ipoteză în jurul străvechii familii romane, despre care credea ca consacrase creştinismului în antichitate acest

4 Wilpert, p. 849.

2 La S. Angelo în Formis scena aceasta e atât de asemănătoare cu cea de la Caffarella, încât par să fie una copia celeilalte. Diferă doar prin forma mormântului, care la S. Angelo este un baldachin. Kraus, pl. 3.

26. Scenă de martiriu (fig. 16). Încă o scenă pe care n-am putut-o identifica şi pare să reprezinte doi ecleziaşti duşi la martiriu. Amândoi sunt tineri (copia Barberini îi arată însă bătrâni, cu barbă), raşi şi cu tonsură. Au veşminte eclezias-Eoma, 1882. Comentarii fundamentale asupra acestor fapte în G.B. de xiossi: *Roma sotterranea christiana*, Roma, 1867, Voi. II, p. 113 şi urm. O biografie erudită a sfintei Cecilia a publicat Dom. Gueranger: *Sainte Cecile et la* société *romaine aux deux premiers siècles*, Paris, 1873, şi Martin: *Die hl. Căcilia, ein Glorienbild a. d. zweiten Jahrh.*, Mainz, 1878. În sfârşit, studii asupra iconografiei acestor doi sfinţi se găsesc în Bărbier de Montault, loc. cit., şi Wilpert, op. cit., p. 981 şi urm.

1 Bosius, p. 4 – 5.

3 I8E1, BPert4 aux: *L'art dans VItalie meridionale*, Paris, 1904, p. 89 şi urm. Id. *Rome*, II, Paris.

1905, p. 55.

4 Îi. Van Marle, op. cit.

— 5 G. Millet, op. cit. R. Van Marle, op. cit., p. 89 90.

1 îmi fac o plăcută datorie exprimându-mi aici toată gratitudinea faţă de ilustrul profesor Vasile Pârvan, directorul Şcolii Române din Roma, care mi-a dat un numai posibilitatea de a face acest studiu, dar şi pe aceea de a-l publica într-o formă care nu lasă nimic de dorit. Ţin totodată să exprim mulţumiri ilustrului profesor Adolfo Venturi, căruia îi datorez unele sugestii utilizate în acest studiu; profesorului A. Muñoz, pentru amabila îngăduinţă de a vizita frescele de la S. Cecilia în Trastevere, precum şi administraţiei casei Doria Pamfili, pentru îngăduinţa de a fotografia frescele de la S. Maria în Cappella.

1 Văsari, op. cit., vol. I, p. 450 şi 626...". – 5 D'Agincourt: *Storia dell'Arte dimostrata coi monumenti*, Prato, MDCCC, XX\ II, vol. I\, p.

390 – 394 şi voi. VI, p. 385 – 386... T".

1 F. Hermanin: *Gli affveschi di Pietro Cavallini*, cât. p. 135

1 R. Van Marle: I-a *scuola di Pietro Cavallini a Rimini*, în „Bollettino d'Arte", 1921, p. 249 – 250. Trebuie să mai citäm aici un studiu asupra lui Cavallini, publicat de St. Lothrop în „Mcmoirs of the American School în Rome", II, 1918, p. 85 şi urm., care însă, rezumând ceea ce se cunoştea până atunci despre Cavallini, nu conţine o nouă interpretare a pictorului roman.

I-i i 3 e ATaria Mae-iore A 48. G. Ferri: *Un docuniento su Pietro Cavallini*, în *Nozze*

— J. Strzygowski: *Cimabue und J'S Sanctorum*, în *Necrologi e Ubri affini*

3 P Eeidi *Liber Anmversanorum i>ºC. balvatons să* o. *ou*, *e*, tr™., igns *della Provincia romană* (Istituto storico italiano. Fonti per la storia d'Italia), Roma, 1908, vol. I, p326.

1 După ce terminasem acest studiu, a apărut în revista „Roma" un articol al lui Emilio la vagnino despre

Pietro Cavallini, unde găsesc transcrierea unei note pe care un Giovanni Cavallini, fiul lui Pietro Cavallini, o adăuga pe marginea unui codice aflat astăzi la Biblioteca Yaticană. O transcriu pentru că foloseşte la lămurirea dezbaterii de mai sus: „Huic commemoro Petrum de Cerronibus qui centum annorum numero vitam egit; qui nullo unquam frigore căput vestimento cooperuit, qui fuit et pater meus idest mei Joannis Caballini domine papae sciiptoris". Nu mai este deci nicio îndoială că acel *Petms de Cerronibus* de la S. Maria Maggiore este chiar Pietro Cavallini. Nota lui Giovanni Cavallini, diac al papei şi autor al unei erudite

„Polistoria", precizează şi vârsta neobişnuită la care a murit Pietro Cavallini. Documentele, vom vedea, nu ne îngăduie să o controlăm. Ar putea fi exagerata; în orice caz este probabil, după cum se poate vedea şi din Văsari, că Pietro Cavallini a murit foarte bătrân. Vezi Em. Lavagnino: *Pietro Cavallini*, în „Roma", 1925, nr. 7, p. 306.

2 F. Hermanin: *Cavallini*, în *Alig*. *Lexihon*, vol. VI, p. 222.

1 Cupolele din capul navelor mici fuseseră construite mai de mult de cardinalul d'Estouteville. Vezi A. Valentini: *La Patriarcale Basilica Liberiana illustraia*, Roma, 1839, p. 4. Bolta cu care se termină nava centrală a fost făcută în 1599 de card. Domenico Pinelli. Vezi de Angelis: *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe a Liberio Papa usque ad P-aulum V.P.M. descriptio et delineatio*, Roma, 1621, p. 94.

1 Nu împărtăşesc opinia lui Muñoz şi a lui Wilpert, care cred posibil ca primele pictuii cunoscute ale lui Cavallini să fie frescele de la Capela Sancta Sanctorum, din vremea papei Niccolò al IV-lea. Nu văd în ele nimic mai mult decât ceva din caracterele şcolii romane, dar nicio urmă care să le poată atribui mâinii lui Cavallini.

1 *Ibid*. fila 83 – 128, A. c. 87: „Istorii 21 în primul şir de la intrare pe mâna stângă", şi cu creionul: „primul şir

de istorii înspre Fecioară”. A c. 108: „Istorii 21 în al doilea şir deasupra papilor, de la intrare pe mina stângă”. În total, tot patruzeci şi două de scene şi din Noul Testament, rânduite de asemenea câte 21 pe fiecare şir.

4 Ciclul integral cuprinde următoarele scene: Facerea cerului şi a pământului; Facerea lui Adam; Facerea Evei; Păcatul; Adam şi Eva în faţa lui Dumnezeu după păcat; Judecata lor; Izgonirea din rai; Heruvimul paznic al raiului; Adam şi Eva după izgonire; Holocaustul fiilor lui Adam; Fărădelegea lui Cain; Blestemul lui Cain; Vestirea potopului; Construirea arcei; Intrarea în arcă; Avraam şi cei trei îngeri; Avraam pleacă să-i jertfească pe Isaac; Jertfa; Isaac îl binecuvântează pe Iacob; Visul lui Iacob; Visul lui Iosif; Iosif povestind visul; Iosif în vizită la fraţii săi; Iosif aruncat în fântână; Iosif este vândut ismailiţilor; Iosif şi nevasta lui Putifar; Iosif în temniţă; Visul lui Faraon; Desluşirea visului; Chemarea lui Moise; Toiagul lui Moise se preface în şarpe; Întâlnirea lui Moise cu Aaron; Transformarea toiegelor în şerpi; Cele zece plăgi.

2 Cât priveşte picturile capitolului de la S. Paolo, despre care ne vorbeşte Ghiberti şi care se pare că existau încă în secolul al XVII-lea, de vreme ce Torrigio le trece în adnotăiile sale pe exemplarul lui Ugonio de la Vatican, astăzi nu mai există, şi nici copii după ele. Despre mo

6 *Cod. Barb. lat. 2733*. Vezi şi E. Müntz: *Ricerche intorno ai lavori archeologici di G. Gritnaldi*, în „Bibi. des Écoles françaises de Rome et d’Athenes”, 1877, p. 265 şi urm. Alte desene cu interiorul bazilicii înaintea demolării, în X. Aflarăno, *Cod. Vat. lat. 9904* şi *9905*. P.N. Ferri: *Disegni e stampe del sec. XVI riguardanti la Basilica di S. Pietro în Roma. Raccolta della R. Galleria degli Uffizi*, în „Rassegna d’Arte”, 1904, p. 91 – 94 şi fresca cunoscută din Grotele Vaticanului.

1 J. Strzygowski, op. cit. p. 178. Vezi şi P. d’Achiardi:

Gli affreschi di S. Pietro a Grado presso

Pisa, o quelli gia asistenţi nel portico della Bas. Vaticana, în „Atti del Congresso internazionale di scienze storiche", Roma, 1 – 9 apr. 1903, vol. VIII, p. 193 – 285. P. d'Achiardi nu respinge ideea lui Strzygowski că picturile din porticul de la S. Pietro ar putea fi de Cavallini, deşi nu găseşte destule dovezi...

4 Venturi: *Storia*, V, p. 131.

1 Crowe şi Cavalcaselle: *Storia della pittura italiana*, Florenţa, 1886, p. 325 şi urm.

1 *Evanghelia apocrypha*, Ed. Tischendorf, Lipsiae, 1876, cap. XVIII, p. 3 j.

3 Al. Busuioceanu: *Un ciclo di affreschi del sec. XI: S. Urbano alia Caffarella*, în „Ephemons

Dacoromâna", Roma, 1924, Voi. II, p. 17.

1 Venturi: *Storia*, V. p. 14 Îşi urm.

6 Copii în acuarelă după acest mozaic în *Cod. Barb. lat. 4404*, fila 1 – 8, în *Cod. Vai. lat. 5408*, fila 15 (incomplet), şi într-un codice păstrat în palatul regal de la Windsor – aceasta din urmă citată de de Rossi, loc. cit.

1 Văsari, op. cit., p. 537.

fi D'Agincourt, op. cit., vol. VI, p. 386, pl. CXXV, No. 5 şi 6.

1 *Cod. Barb. lat. 4404*: *Mozaichi e pitture della basilica di S. Maria în Trastevere copiate fedelmente da Antonio Ecclisi, l'anno 1640*, fila 11 – 12 şi 30 – 34.

1 F. Martinelli: *Roma ricercata nel suo şiţo*, p. 18 – 19.

Mancini, loc. cit., p. 62.

1 Care era logica acestui mod de a folosi în pictură luminile şi umbrele, o arata cartea lui Cenmni, care oglindeşte întreaga tehnică picturală din Trecento, deci şi pe a lui Cavallini, unul din creatorii acestei tehnici. Pictorul trebuia să distribuie lumina pe tablou exact în acelaşi fel cum cădea ea în realitate de la ferestrele

interiorului în care lucra. Pictura lui nu era concepută. independent, cu o logică a luminilor şi a umbrelor determinată de voinţa pictorului, ci legată de întreaga ambianţă, ea trebuia să respecte condiţiile de luminozitate ale acelui interior: „Dacă cumva ţi se întâmplă când desenezi, sau zugrăveşti în capele, ori pictezi în alte locuri neprielnice, unde nu. poţi avea lumina în partea ta sau cum ţi-ar trebui, continuă să dai relief figurilor tale sau desenului tău *după rânduiala ferestrelor pe care le ai în acele locuri*, *care au să-ţi dea lumină*. Şi astfel, urmărind lumina din orice parte ar veni, dă relieful şi umbrele după temeiul de mai sus. Iar dacă s-ar întâmpla să vină ori să cadă din faţă, sau chiar „în maestă", de asemenea pune relieful tău luminos ori întunecat după temeiul de mai sus. Iar dacă lumina ar spori cu o fereastră care ar fi mai mare decât altele din acele locuri, urmăreşte mereu cea mai bună lumină şi caută cu raţiunea cuvenita să o pricepi şi să o urmezi, pentru că, neţinând seama de aceasta, lucrarea ta nu va avea niciun relief şi va i-esi un lucru simplu şi fără meşteşug. (*ÎI libro dell'arte o Trattato della pittiua*, de Cennino Cennini, Ed. Gaetano e Carlo Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1859, Cap. IX.) Excelent principiu, care avea să fie atât de fecund în noua pictură şi pe care vechii maeştri fideli bizantinismului nu-l cunoşteau. Cavallini este primul care îl aplică şi, poate nu mă înşel, *care îl inventează* Ţudecata de Apoi de la S. Cecilia, cu acea progresie luminoasă de la centru spre periferie, urmând logica ferestrelor laterale din nava bisericii, este primul exemplu pe deplin consecvent al acestui principiu.

1 Ugonio: *Historia delle stazioni*, p. 131.

1 Mancini, loc. cit.

6 Venturi; *Storia*, vol. V, p. 151.

1. E. Bertaux: *Gli affreschi din Santa Maria di Donna Regina*. *Nuovi appunti*, în „Napoli nobilissima", vol. XV (1906), p. 129 – 133.

1 Observaţie făcută pe drept şi de Raymond Van Marle, care, vorbind despre aceste interioare cu secţiuni ce închipuie uneori simultan chiar mai multe camere, realizate prin procedee perspectivi ce neîntâlnite în vechile picturi ale lui Cavallini, nu poate să nu amintească frescele de la Assisi. R. Van Marle, *La peinture romaine*, p. 244.

1 E. Bertaux: *Santa Maria di Donna Regina*, p. 10 – 13.

s *Cod. Barb. lat. 4875*: *Vita di Pietro Ştefăneschi, sentta da Sebaştiano* I *anim nel 1642*.

6 De Nicola, în „Archivio della Soc. romană della storia patria, 1908.

1 G. Cristofani: *La mostra d'antica avte umbra a Perugia*", L'Arte", 1907, p. 286 – 288*

6 Hermanin: *ÎI maestro romano di Giotto*, p. 159.

1 Venturi: *Storia*, p. 167.

6 Aceeaşi influenţă cavallinianã, trecută însă prin penelul stângaci al unui pictor rustic, a fost recunoscută de Van Marle într-o altă frescă, de asemenea deteriorată, din capela cimitirului din Poggio Mineto în Sabina. Descrierea în op. cit. p. 245. Mi se pare însă cu totul arbitrară observaţia lui Van Marle, care atribuie caractere cavalliniene şi picturilor ce acopereau altă dată spitalul de la S. Giovanni în Laterano şi biserica S. Giacomo de la Coliseu. Copiile aflate actualmente la Vatican (*Cod. Barb. 4408*), executate poate foarte aproximativ pe vremea cardinalului Barberini, nu pot dovedi nimic în această privinţă, şi cu atât mai puţin observaţia lui Van Marle, care vede în ele caracterele şcolii cavalliniene din Neapole, sau ale primelor opere de Giotto. Van Marle, op. cit. p. 240 – 241.

1 A. Venturi în „L'Arte", p. 122 şi urm., şi *Storia*, V, loc. cit.

1 Vezi conturile publicate de Kirsch: *Der Rilckehr der Paepste Urban V und Gregor XI von Avignon nach Rom*,

Padeborn, Schoeningh, 1898. Asupra acestei lucrări, CFR. şibaluze: *Vitae paparum avenionensium*, Paris, 1699, I, p. 356 şi 390.

1 Văsari, op. cit. p. 215.

Revue Archéologique, Paris, 1929. Traduceredin franceză.

1 Murători: *Antiquitates ital. med. aevi*, vol. III, p. 880 B; vezi şi Murători: *Rerum ital. script.*

vol. VIII, p. 1069 şi urm...

3 Cartea era atributul tradiţional al Sibilei Tiburtine. Iconografia evului mediu urma, în această privinţă, un pasai din Lactanţiu care, menţionând-o pe Sibila Tiburtma, adauga: „quae Tiburi colatur ut dea juxta ripas amnis Anienis, cujus în gurgite simulacrum ejus inventum esse dicitur, tenens în mânu librum". Lactanţiu: *De divinis institutionibus*, lib. I, cap. VI.

1 Lionello Venturi: *Una rappresentazione trecentesca della Leggenda di Augusto e della Sibilla Tiburtina*, în „Ausonia", I, 1906, p. 93 şi 95.

a Ei nu cita fresca de la Aracoeli, dar enumera alte câteva reprezentări mai recente: o frescă pierdută a lui Ghirlandaio, care decora arcada capelei Sassetti de la S. Trinità din Florenţa (menţionată de Văsari); o frescă de Peruzzi la Fontegiusto; un tablou de Falconetto la Muzeul din Verona, şi un tablou din colecţia Layard din Veneţia, pe care îl atribuia unui elev al lui Cima da Conegliano. Asupra originalului d'Este, Venturi remarca: „Nu mai există nici urma acestui codice în Biblioteca Estense". Pentru operele flamande şi franceze care reproduceau în secolele XV şi XVI această scenă, inspirându-se din alte surse, vezi Em. Mâle: *L'art religieux de la fin du A'Ioyen-Age en France*, Paris, 1929, p. 255 nota 5.

1 Văsari, *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architetton*, ed. Milanesi, 1878, t. \ II, p. 50 şi urm.

1 Milanesi, *ibidem*, p. 53, nota.

** 2 Bottari, loc. cit; vezi şi Milanesi, nota citată.

1 *Ibidem*, nr. 37; dimens. 1, 72 X 1, 10 m.

1 Văsari, t. VII, p. 49 şi urm. Vezi şi notele lui Milanesi.

Gazette des Beaux-Arts, *Paris*, *mai 1934*, *Comunicare ţinută la al XIII-lea Congres internaţional de Istorie a artei de la Stockholm*, *sept. 1933*. *Vezi şi* Actele Congresului, *Stockholm*, *1933*, *p. 172 – 174*. *Traducere din franceză*.

1 Manuel B. Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908, catalog nr. 359 – 367.

1 *Notice des tableaux de la Galerie espagnole exposes au Louvre*, nr. 253; cât. Bachelin, nr. 162, cât. Cossio, nr. 360; cât. Mayer, nr. 16 a; Mayer, *El Greco*, p. 47 şi 105.

1 Cossio, op. cit., p. 291 şi urm.; catalog nr. 59, 61, 271 şi 360.

5 Citată de Mayer ca făcând parte din acelaşi ciclu.

3 însemnare scrisă pe dosul tabloului.

6 Idem, p. 221 – 223.

1 Brève – scurt (în span).